L'Icône
Image de l'invisible

Imprimi potest : Paris, le 9 mars 1981
Henri Madelin, s.j.
Praep. Provinc. Gall.
Imprimatur : Paris, le 21 juin 1981
Paul Faynel, v.é.

ISBN : 2-220-02370-2

EGON SENDLER S.J.

L'ICÔNE

image de l'invisible

ÉLÉMENTS DE THÉOLOGIE, ESTHÉTIQUE ET TECHNIQUE

IHS

Collection Christus n° 54

DESCLÉE DE BROUWER

Introduction

Toute œuvre d'art manifeste une unité organique. Les éléments qui la constituent se lient si intimement dans la vision de l'artiste qu'ils font surgir une nouvelle réalité. La richesse des composantes jointe à la rigueur de leur unification fait la valeur de l'œuvre. Cela est vrai de l'icône comme de toute œuvre d'art. Cependant l'icône ajoute à l'image une autre dimension, celle du transcendant : elle dépasse les formes de notre monde, pour rendre présent le monde de Dieu. C'est dans cet autre monde que s'unifient les éléments théologiques, esthétiques et techniques, pour s'ouvrir à la vision dans la foi et dans la méditation. De plus l'icône s'exprime dans le langage de la culture byzantino-slave et de la spiritualité du christianisme oriental. En récapitulant ces données on devine la complexité de l'icône et donc la complexité de son interprétation objective.

Conscients de cette unité organique de l'icône et pour œuvrer dans l'esprit de la recherche actuelle dans le domaine de l'art byzantin, nous avons choisi de présenter les « éléments » de l'iconographie, non comme les résultats d'une analyse qui sépare les éléments constitutifs, mais comme ceux d'une analyse qui distingue les différents aspects d'un même phénomène religieux et artistique, pour en exprimer la richesse et l'unité.

En considérant l'icône, il importe de garder présente à l'esprit une triple dimension : la connaissance scientifique, la valeur artistique, la vision théologique. Méconnaître l'une ou l'autre de ces dimensions, c'est se fermer au sens plénier de celle-ci. Si l'on néglige l'élément théologique, l'icône devient un document ou un monument historique, porteur de renseignements de valeur pour l'histoire ou le folklore, mais perdant sa substance spirituelle. En négligeant l'élément scientifique, on se trouve voué à la subjectivité qui empêche de distinguer l'essentiel de l'accessoire et, par là même, on risque d'altérer la vérité transcendante visée par l'icône.

En négligeant l'élément esthétique, l'on méconnaît bien évidemment l'icône. Cependant, si un sujet religieux exige d'emblée la mise en œuvre de la plus grande perfection artistique, cela ne veut pas dire que toutes les œuvres soient l'expression d'une culture à son apogée : un art dit « primitif » peut, lui aussi, exprimer la profondeur d'une idée.

Certes l'icône est dans son essence un art religieux, mais la formule est peut-être insuffisante : il faut parler d'un art théologique. Surgie des origines chrétiennes et des siècles de persécution, enrichie par la difficile recherche dogmatique des conciles, purifiée par les épreuves de l'iconoclasme, l'icône fait partie du grand courant de la tradition, c'est-à-dire de la vie intérieure de l'Église, prolongement de l'incarnation de Dieu. En effet l'icône est intimement liée à l'Évangile et à la liturgie ; c'est en eux qu'elle s'enracine.

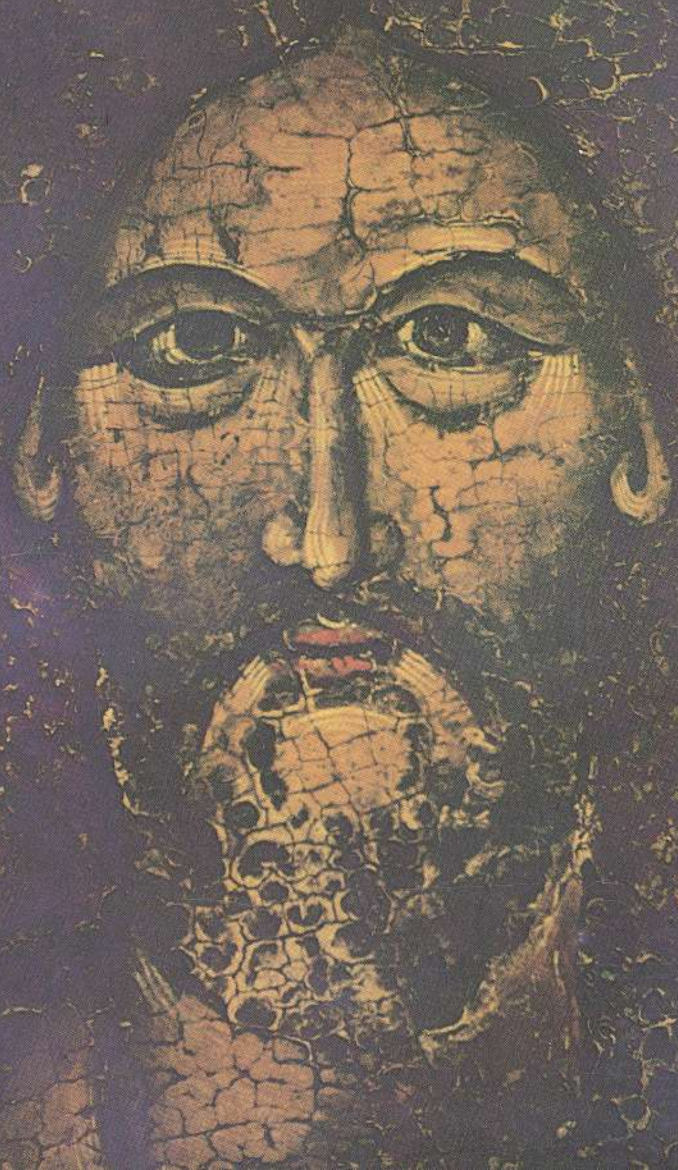
Ainsi enracinée au cœur de la foi, elle peut viser une dimension qui dépasse le naturel : elle tend vers l'ineffable. Cette montée vers l'au-delà est une communion avec l'éternité. Tandis que le Christ selon saint Paul est la visible « image du Dieu invisible » (Col. 1, 15), l'icône, comme le disent les théologiens grecs, est « deutérotypos du prototypos » : reflet de la réalité de Dieu.

Pour comprendre cette union avec l'essence recherchée par l'icône, il n'est pas nécessaire de penser dans les catégories du « néo-platonisme ». En effet, pour un chrétien, l'esprit est partout « incarné » ; l'Esprit de Dieu en particulier est incarné dans des paroles et des gestes, dans les sacrements, source de la grâce créatrice d'une réalité nouvelle, du monde nouveau. De plus, les éléments fondamentaux de l'iconographie byzantine n'ont pas une originalité absolue. On peut, en effet, en retrouver un certain nombre dans l'art médiéval de l'Occident. On peut enfin faire remarquer que ces éléments constitutifs ou fondamentaux ne sont pas utilisés de façon identique par les différentes écoles de l'art byzantin. Cependant, ils ont donné naissance à un langage bien défini qui est commun à la splendeur des chefs-d'œuvre comme au modeste rayonnement des icônes artisanales du XIX[e] siècle.

En parlant de langage, on n'évoque pas seulement des principes ou des abstractions — les règles de grammaire ne font pas une langue —, on pense aussi à ce que Schweinfurt a appelé « la forme byzantine ». Il s'agit là de ce qui fait l'unité des diverses techniques byzantines, icône, fresque, mosaïque, comme aussi de l'architecture et des arts mineurs. C'est l'œuvre en tant que telle qui permet de vérifier cette unité de langage. C'est sur elle qu'il conviendra d'insister pour refaire l'unité de ce qui a été analysé et distingué pour la seule clarté de l'exposé.

Une autre question se pose au début de cet essai : comment peut-on parler d'un langage byzantin sans déprécier les valeurs particulières aux différents pays, à leur histoire, à leur culture, à la richesse de leurs propres formes artistiques séculaires ? Il n'est certainement pas question de nier ces valeurs. Mais, aujourd'hui, il est impossible d'affirmer que l'art de l'Europe Orientale, de la

1. Christ Pantocrator.
Grèce, XVI[e] siècle, centre catholique de rite byzantino-slave, Munich.



Russie et des Slaves du Sud, issu de la culture de Byzance, se soit développé indépendamment de la source byzantine. Les structures économiques et sociales de ces divers pays, leur foi commune et même leur type de créativité montrent qu'ils demeuraient unis en une même grande famille qui survivrait à l'Empire. L'unité du monde byzantin apparaît plus clairement encore si, par exemple, l'on compare l'art roman et l'art gothique en Occident avec l'art arménien et géorgien en Orient. Cependant cette unité n'empêchait pas l'art russe, serbe et bulgare de manifester leur caractère national. Les diverses icônes portent une empreinte nationale, même si elles étaient peintes selon un même esprit et selon une même technique.

Ainsi on ne peut éviter la question suivante : quelles étaient les sources de cet art byzantin ? Quelles étaient les idées et structures qui ont créé ce langage artistique ? Les éléments d'une esthétique formelle et ses analyses concernant les formes linéaires, la conception de l'espace ou le système des couleurs, ne répondent qu'en partie à cette question ; ils restent à la surface de l'œuvre.

Pour répondre à ces diverses questions, non point de façon exhaustive ou définitive, mais avec quelque précision et objectivité, on trouvera dans ce livre une triple étude conjointe : une théologie de l'icône avec son histoire ; une esthétique de l'icône avec ses structures ; enfin une technique de l'icône avec ses étapes. En effet, ce livre ne voudrait pas être seulement une présentation théorique de l'Icône, mais aussi un instrument de travail pour les iconographes et tous ceux qui veulent peindre des icônes.

Beaucoup de nos contemporains sont attirés par les icônes, beaucoup y pressentent une richesse qu'ils voudraient être à même d'inventorier ; pour les aider à entrer dans cet univers de beauté et de foi, je propose ces pages. Les lignes précédentes suffisent à dire que cette étude ne prétend pas être plus qu'un guide ou un essai destiné à celui qui veut apprendre ce qu'est l'icône.

I.
GENÈSE ET THÉOLOGIE DE L'ICÔNE

Car vous n'avez pas vu ses traits (Dt. 4, 15) : Oh! quelle sagesse chez le législateur! Comment faire une image de l'Invisible? Comment représenter les traits de ce qui n'est à nul autre pareil? Comment représenter ce qui n'a ni quantité ni grandeur ni limites? Quelle forme assigner à ce qui est sans forme? Que fait-on ainsi du mystère?

Si tu as compris que l'Incorporel s'est fait homme pour toi, alors, c'est évident, tu peux exécuter son image humaine. Puisque l'Invisible est devenu visible en prenant chair, tu peux exécuter l'image de celui qu'on a vu.

Puisque celui qui n'a ni corps ni forme ni quantité ni qualité, qui dépasse toute grandeur par l'excellence de sa nature, lui qui, de nature divine, a pris la condition d'esclave s'est réduit à la quantité et à la qualité et s'est revêtu des traits humains, grave donc sur le bois et présente à la contemplation celui qui a voulu devenir visible.

Saint Jean Damascène
contre ceux qui rejettent les images
(P.G. 94, col. 1239)

Chapitre 1

L'histoire de l'icône

La technique et certains éléments esthétiques font déjà apparaître le caractère particulier de l'icône dans l'art chrétien. Mais ce ne sont que des signes d'une conception nouvelle de l'image. Ils restent à la surface de la représentation. Pour avoir une vue complète de ce phénomène religieux, il faut entrer en profondeur et trouver une réponse aux questions suivantes : quelle est l'essence de l'icône ? Quelles sont ses racines ? Quels sont les principes qui déterminent son évolution ?

Le but de ce chapitre n'est pas de tracer l'histoire de l'icône avec tous ses détails ou de donner un traité de sa théologie, mais de faire comprendre son développement et les idées qui ont surgi dans l'Église orientale pour reconnaître, aussi objectivement que possible et sans polémique, son essence.

Cela est nécessaire car c'est à partir de la connaissance du phénomène « icône » que son contenu — les thèmes, le culte, le rôle liturgique et même les variations des styles — devient compréhensible.

Nous nous proposons donc de voir l'icône, son histoire et sa théologie sous les aspects d'une esthétique religieuse.

Les origines de l'icône

L'image chez les premiers chrétiens

L'art des premiers chrétiens n'a pas surgi de rien, il est le témoignage d'un nouvel esprit, le résultat d'une évolution qui se produit au contact des cultures des régions de l'ancien monde. Ce sont les cultures que le christianisme trouve sur son chemin et à travers lesquelles il trace son propre chemin pour s'incarner : en Palestine le judaïsme, en Grèce et dans les pays du Proche-Orient

l'hellénisme avec ses variantes orientales, en Italie l'esprit romain et sa conception de l'image.

L'image dans le judaïsme

En général on considère que l'attitude négative du judaïsme envers l'image est absolue. Elle est fondée sur l'interdiction du *Pentateuque :* « Tu n'auras pas d'autres dieux que moi. Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre. » (Ex 20, 4). Mais *Exode* 20, 23 et *Deutéronome* 27, 15 semblent limiter cette interdiction à la représentation des dieux, c'est-à-dire des idoles.

En effet toute représentation figurative n'était pas interdite, comme le montre l'épisode du serpent d'airain (Nb 21, 4-9) et surtout les ordonnances concernant les chérubins de l'Arche : « Tu façonneras au marteau deux chérubins d'or... » (Ex 25, 15), ordonnances reprises lors de la construction du temple de Salomon (1 R 6,23). De même Ézéchiel parle de palmiers comme ornements du Temple en plus des chérubins à face d'homme et de lion (Éz 40, 16, 31, etc. ; 41, 18).

On dit souvent que l'interdiction de l'image vise à garder le peuple d'Israël du danger d'idolâtrie. Mais la défense doit avoir un autre sens, positivement théologique. Ce dernier se découvre à la lumière du Nouveau Testament. La nature humaine, et avec elle toute la création, ne peuvent pas être image sacrée car, par le péché d'Adam, elles sont séparées du Créateur. Ainsi, l'image de Dieu est mutilée dans l'homme. Dans cet état de séparation, l'image n'a plus de relation avec le créateur : elle exprime une fausse réalité et devient idole. Les chérubins, par contre, ne sont pas touchés par cette séparation venant du péché : ils sont des esprits fidèles à Dieu et peuvent ainsi figurer comme des protecteurs sur l'Arche d'Alliance.

Le rejet systématique de toutes les images se produisit au temps des Macchabées, quand le judaïsme se sentit menacé par l'hellénisme. Les temples et les sépultures révèlent une stricte observance de l'ancienne interdiction. On n'utilisait que l'ornementation pure, toute figuration était exclue. Cette attitude avait aussi ses aspects politiques et servait à défendre la culture nationale contre les Romains. Ceux-ci se rendaient compte de la tension provoquée et faisaient des concessions. Ainsi, ils retirèrent du Temple de Jérusalem les boucliers avec le nom de l'empereur et acceptèrent de contourner la ville avec leurs légions car elles portaient sur leurs étendards l'image de l'empereur. Cette tendance stricte ne disparaîtra jamais ; elle produira parfois des réactions violentes jusqu'au Moyen Age et elle influencera au VIe siècle l'Islam.

Cependant le monde juif fait preuve d'une certaine tolérance envers les images. Même en Israël, on a découvert à Beit Alpha une synagogue du VIe siècle décorée de mosaïques représentant

l'arche d'alliance, les signes du zodiaque, le sacrifice d'Isaac, etc. Les juifs de la diaspora se trouvaient dans un milieu culturel très marqué par l'image. Leur attitude était donc plus conciliante. Le plus célèbre exemple de cet art est la synagogue de Doura Europos en Mésopotamie (IIIᵉ siècle). Ici, on est surpris par la richesse des thèmes développés. Des cycles entiers, comme l'histoire de Moïse, d'Élie, de Daniel et d'autres personnages de la Bible sont représentés. Le spectateur a l'impression que cet art est un précurseur de l'art byzantin.

L'image chez les Grecs

Pour les Grecs l'image gardait un caractère mystérieux et même magique. Leurs images proviennent sans doute de cultes orientaux plus anciens, avec des rites, parfois cruels, qui survivaient dans le subconscient du peuple. Le mortel qui osait regarder les dieux était frappé de folie ou de cécité. Mais il semble que certaines représentations des dieux étaient réputées avoir le même pouvoir. C'est que plusieurs statues, comme celles d'Athénée ou de l'Artémis d'Éphèse étaient dites « non faites de main d'homme » et descendues du ciel. On vénérait ces images par des rites d'ablution et d'onction; on les ornait de fleurs et on leur servait des repas.

Les philosophes (Xénophanes de Colophon, Héraclite d'Éphèse, Empédocle d'Agrigente) voyaient dans ce culte un danger pour le caractère spirituel du divin et s'élevaient contre les excès de ces rites. Mais leurs critiques n'étaient écoutées que des hommes cultivés; le peuple ne pouvait s'élever à ce niveau de spiritualisation : se sentant abandonné, il sombrait dans la superstition. De son côté Platon (XI, 931 a) voyait le danger d'une telle vénération, mais il considérait que les hommes cultivés devaient participer au culte pour obtenir la faveur des dieux et faire plaisir aux hommes car le peuple simple a besoin des représentations visibles du Divin.

Ce bilan de l'influence de l'art antique semble assez négatif pour ce qui concerne la théorie, mais cela ne doit pas cacher un autre aspect des choses, tout à fait concret. En effet, il semble bien improbable que les nombreuses et diverses images païennes n'aient eu aucune influence — consciente ou inconsciente — sur l'art des chrétiens et leur iconographie (ainsi la tête de la Méduse ne peut-elle pas être considérée comme un des modèles possibles de l'icône ?). Le fait est d'autant plus probable que les diverses « Renaissances » qu'a connu Byzance ont eu une influence décisive dans l'élaboration de l'art chrétien : chacun de ces retours à l'art antique a marqué une civilisation qui se retournait avec ferveur vers son passé païen pour y puiser son inspiration artistique qu'elle voulait transposer sur le registre chrétien [1].

1. Cf. André GRABAR, *le Premier Art chrétien (200-395)*, N.R.F. Gallimard, Paris, 1966; Kostas PAPAIOANNOU, *la Peinture byzantine et russe*, Rencontre, Lausanne, 1965.

Le rôle de l'image dans l'empire romain

Dès ses origines, l'Église primitive fut en contact avec la culture de Rome où l'image jouait un rôle particulier. Au début de l'époque historique, la religion des Romains n'avait probablement pas d'images. C'est sous l'influence de la culture grecque que se développa un art religieux qui en resta toujours dépendant. De plus, dans l'Orient hellénistique, les portraits des souverains étaient l'objet d'un culte d'adoration qui sera à l'origine du culte des empereurs romains. Si Auguste et ses successeurs refusaient encore les honneurs dus aux dieux, sous Caligula le culte fut rendu obligatoire par la loi.

Cependant, dans le monde romain, l'image ne relève pas seulement de l'ordre religieux, mais elle peut remplir une fonction juridique. Il convient de préciser ce point car il est caractéristique de l'ancienne Rome comme de la nouvelle. Dans certaines circonstances, l'image de l'empereur tient lieu de sa personne et elle devient un substitut juridique, une présence de l'empereur lui-même. Ainsi au tribunal, si le portrait de l'empereur était présent, le juge décidait souverainement comme le César en personne. De même, pour recevoir la soumission d'une cité, on remettait les clés à l'empereur, mais, s'il était empêché, il suffisait que la reddition se fasse en présence de l'image impériale pour que la soumission soit faite légalement.

Cette présence efficace du portrait de l'empereur tient aux règles du droit romain. On comprend que, après la conversion au christianisme, cette présence efficace d'ordre juridique, jointe à la tradition religieuse du culte impérial, se soit transformée pour acquérir une nouvelle sacralisation qui, finalement, se portera sur les images chrétiennes. Cette préhistoire des icônes est importante pour comprendre leur rôle et leur conception même dans le monde byzantin [2].

Dans une étude récente [3], André Grabar montre comment les chrétiens ont assimilé l'imagerie païenne de leur temps. Le philosophe devient le Christ, l'Apôtre ou le prophète; les scènes d'apothéose se transforment en représentation de l'Ascension et c'est dans l'imagerie pastorale que prend son origine la figure du Bon Pasteur. A partir de la « Paix de l'Église », l'art chrétien reçoit des impulsions du rituel de la cour : à l'empereur et à l'impératrice sur le trône correspondent le Christ ou la Vierge entre les anges ou les saints; à l'offrande des présents, l'adoration des mages; à l' « Adventus », entrée triomphale du souverain, l'entrée du Christ à Jérusalem. Les portraits aussi trouvent leurs modèles dans l'art païen : au lieu de représenter les saints avec leurs traits individuels,

2. *Le bon pasteur.*
Catacombe de Saint-Calixte, Rome, IIIᵉ siècle.

2. Cf. André Grabar, *l'Empereur dans l'art byzantin*, Belles lettres, Paris, 1936.

3. Cf. André Grabar, *les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, Paris, 1979.



l'art chrétien produit des types et exprime leur fonction. Ainsi l'imagerie païenne sert de matrice à l'imagerie chrétienne.

Les premiers chrétiens et l'image

On comprend que les premiers chrétiens aient pu se trouver en opposition avec ce monde, justement en raison de l'importance qu'y jouait l'image. En raison de leur pays d'origine, la Palestine, ils devaient la considérer comme une forme d'idolâtrie. Du fait du caractère spirituel de leur religion, ils devaient voir dans l'idée de représenter Dieu un retour au paganisme. Ainsi le conflit entre la foi et le pouvoir politique divinisé s'exprima dans le refus de rendre le culte divin à l'empereur. C'est devant ces images que les martyrs des trois premiers siècles seront condamnés.

D'autres raisons expliquent pourquoi l'art religieux n'avait pas d'importance dans l'Église primitive. Constituée par des communautés petites par le nombre des fidèles, elle n'avait pas besoin de grands bâtiments. Ces communautés, qui rassemblaient souvent des pauvres, ne pouvaient faire de commandes chez des artistes bien rémunérés par les païens. Et les persécutions ne leur laissaient que de petits intervalles pour se regrouper après de lourdes pertes. En outre, les artistes qui travaillaient pour un monde païen ne pouvaient être engagés sans rompre avec ce monde, donc sans perdre leurs moyens d'existence. Tertullien (après 150) les charge d'une faute si les foules se prosternent devant les statues faites par eux. Pour eux, une seule solution : changer de métier. Et Hippolyte (après 160) déclare : « Si quelqu'un est sculpteur ou peintre, qu'il sache qu'il ne doit pas faire des idoles et, s'il ne se corrige pas, qu'il soit expulsé. »

La conception de l'image païenne et sa fonction étaient trop différentes de l'esprit du christianisme pour être l'expression de la foi. Ceci se voit dans l'art des catacombes.

L'art des catacombes

L'art des catacombes apparaît dans une période où les arts connaissent une mutation profonde. Le classicisme de l'ère antonine, où l'artiste cherche surtout à rendre les formes et les volumes du corps humain, fait place à un expressionnisme qui cherche à évoquer la vie intérieure de l'homme, un expressionnisme qui a ses sources dans l'art populaire et qui n'est pas monumental.

C'est justement ce style qui convient aux divers lieux du culte chrétien de cette époque : de petites pièces dans les maisons privées et dans les catacombes. Il permet aussi de transformer les anciens symboles, de leur donner un sens spécifiquement chrétien.

Les chrétiens adoptent d'abord les symboles païens en leur donnant une signification plus profonde. Ainsi les saisons qui étaient pour les païens signe de la vie par-delà la mort, deviennent symbole de la résurrection. Le jardin, le palmier, la colombe, le

paon évoquent le paradis céleste. Le navire, symbole de la prospérité et d'une heureuse traversée de la vie, devient l'Église ; l'entrée du navire au port ne signifie pas la mort mais la paix éternelle. Même des symboles d'un caractère érotique, comme Amour et Psyché, reçoivent une signification nouvelle : la soif de l'âme et l'amour de Dieu, révélé par Jésus Christ.

Ces symboles d'origine païenne ne sont pas simplement des décorations, mais le reflet de l'enseignement des vérités de la foi ; ils conduisent les fidèles à une connaissance plus profonde du christianisme, sans exposer les mystères aux non-initiés. Ainsi le Bon Pasteur est représenté comme Hermès, symbole de l' « humanitas » (voir pl. 2, pp. 16-17). Jonas, sommeillant sous les feuillages, rappelle Endymion endormi. La représentation de Moïse faisant jaillir l'eau du rocher a son origine dans une scène de *Mithridate*. L'orante avec les mains levées est déjà le symbole de la « pietas romana ».



Le Bon Pasteur.

Une autre catégorie de symboles est inspirée de l'Ancien Testament. Il est surprenant que ce groupe soit plus important que celui du Nouveau (Adam et Ève, Daniel dans la fosse aux lions, Jonas, les trois enfants dans la fournaise). Mais, malgré les découvertes d'une iconographie juive à Doura Europos, on ne peut déterminer s'il s'agit d'emprunts ou d'une évolution parallèle. Les chrétiens ont employé les symboles de leur temps et, quand ils en manquaient, en ont créé de nouveaux. Ainsi apparaissent à la fin du IIe siècle des symboles d'une inspiration typiquement chrétienne : la multiplication des pains comme représentation du banquet eucharistique, l'adoration des mages comme symbole de l'admission des païens à la foi, la résurrection de Lazare et surtout les symboles secrets, incompréhensibles aux païens, selon l'arcane : la vigne, mystère de la vie de Dieu dans les baptisés, et, le plus important, le symbole du poisson.

Pour les juifs, symbole de la nourriture messianique, le poisson devient par un acrostiche symbole du Christ : chaque lettre du mot « i-ch-th-u-s » se réfère au Christ : Jésus Christ-Fils de Dieu-Sauveur. A partir du IIe siècle, ce symbole est très répandu. On le trouve sur les sarcophages, les plaques des tombeaux, sur les murs des catacombes, comme aussi sur de petits objets.

Peut-être cette formule reflète-t-elle une forme primitive de prière, mais son explication exacte ne se trouve dans la littérature qu'à partir du IVe siècle.

Les peintures des catacombes montrent une étonnante unité de style et de sujets. On trouve les mêmes symboles en Asie Mineure comme en Espagne, en Afrique du Nord comme en Italie. Et pourtant il n'existe aucune indication que l'Église ait donné un programme officiel [4]. Comme le montre saint Clément dans le

4. Cf. Leonid OUSPENSKY, *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Éditions de l'exarchat patriarcal russe en Europe occidentale, Paris, 1960. Ouspensky, p. 94, parle d'un « contrôle serré » du travail des artistes. La relative liberté d'inventer de nouveaux thèmes et le fait que leur style et leur expression restent dans le cadre de l'art non chrétien montrent qu'il n'y avait pas encore d'orientation, c'est-à-dire de but clair auquel les moyens artistiques fussent subordonnés. Cet ouvrage a été réédité au Cerf, Paris, en 1980.

Pédagogue, on a plutôt écarté des initiatives incontrôlées. La foi de l'Église pouvait s'exprimer avec toute la spontanéité populaire, cette foi restant une, grâce aux multiples contacts entre les Églises locales.

A quelques nuances près, les peintures chrétiennes jusqu'à Constantin présentent les mêmes caractéristiques : ces images mettent en œuvre une grande simplicité de moyens. Quelques traits dans une gamme de couleurs restreinte, quelques lumières suffisent pour exprimer l'essentiel avec une grande sobriété. Cette recherche consciente du monde spirituel se sépare clairement de l'esthétique naturaliste du temps. Elle apparaît dans ces visages peints selon le style des portraits de momies du Fayoum : leurs grands yeux ouverts dépassent le symbole ; ils deviennent communion avec le Royaume : la lumière du Royaume rayonne sur le spectateur.

Mais les visages des catacombes ne sont pas des images du culte : elles ne sont pas vénérées car elles ne sont pas des représentations portraitiques du Christ et de la Vierge et restent dans la sphère du symbole [5]. Et l'image sacrée ne peut dépasser cette limite, car l'Église n'a pas encore élaboré les dimensions du mystère de l'Incarnation qui vont apparaître lors des premiers Conciles.

L'art de l'Église constantinienne

Avec l'ère constantinienne et « la Paix et l'Église », la conversion des empereurs et l'afflux de nouveaux chrétiens, commence une création esthétique qui déterminera l'art des siècles suivants. A Rome et à Constantinople, avec l'exaltation du pouvoir du « basileus », l'art reçoit un contenu autre : il devient reflet de la toute-puissance divine. Quand l'aristocratie est touchée par le mouvement de conversion, une nouvelle exigence esthétique se fait sentir dans les constructions érigées grâce aux largesses de cette aristocratie chrétienne. A travers tout l'empire, la majorité des artistes n'œuvrent qu'à la gloire de la nouvelle foi. Ainsi se crée un programme nouveau de types et d'images. Jadis représenté comme un philosophe avec une barbe, le Christ devient un héros, jeune et imberbe, aux traits doux. Il n'est plus le docteur, mais le maître siégeant sur son trône et, autour de lui, les Apôtres et les saints s'apprêtent à recevoir la loi avec les mains voilées comme le veut le cérémonial de la cour impériale.

Si, au début du IVe siècle, l'art chrétien adopte les formes de l'art impérial, dès la fin du siècle, le mouvement se renverse. Favorisée par sa position entre l'Orient et l'Occident et par la puissance politique et économique du nouvel empire, Constantino-

5. Le fait qu'on peut considérer quelques visages comme portraits de défunts est plutôt exceptionnel.

ple devient le point de cristallisation d'un art nouveau, chrétien par son essence, hellénistique et oriental par ses racines, l'art byzantin. Dans cette ville s'unissent les influences de l'ancien monde pour former un langage artistique d'une logique et d'une homogénéité rares. Par un processus qui durera deux siècles, jusqu'à Justinien, l'image sacrée va trouver sa forme définitive. Du monde hellénistique, d'Alexandrie et des villes grecques, elle recevra l'harmonie, la mesure, le rythme, la grâce, mais elle refusera les formes idéalistes dénuées de vérité et de grandeur. De l'Orient, de Jérusalem et d'Antioche, l'image recevra la vue frontale, les traits réalistes, même portraitiques, sans adopter son naturalisme parfois lourd. A partir de cette époque le Christ sera représenté avec des cheveux longs, une barbe et des yeux foncés. Le voile des femmes couvrant les cheveux et tombant jusqu'aux genoux (comme sur les icônes de la Vierge) a également ses origines dans la civilisation orientale. Plus grande encore est peut-être l'influence orientale dans l'architecture et la sculpture de Byzance où elle engendre une multitude de nouvelles formes. Par l'intégration de tant d'éléments divers, cet art chrétien devient un instrument parfait pour exprimer la plénitude de la foi, tout en unifiant et sanctifiant la diversité des cultures.

Ainsi, au cours de ces siècles, l'art sacré a trouvé une richesse de thèmes et de formes mais aussi sa place dans la vie de l'Église. Il est l'expression des vérités de la foi, le reflet de la prière de l'Église. Notons que jusqu'ici l'art byzantin ne diffère pas essentiellement de l'art sacré de l'Occident. Tous les deux forment encore la grande Koiné chrétienne.

Pour comprendre le caractère spécifique de l'image sacrée à Byzance, de l'icône, il ne faut pas sous-estimer un élément historique étroitement lié à la conversion de Constantin : avant la bataille du pont Milvius, Constantin vit une croix de flamme avec les mots : « Triomphe par ce signe » *(in hoc signo vinces)*. Pendant la nuit, le Christ lui apparut, tenant à la main la même image que celle qu'il avait vue dans le ciel. Il lui ordonna de la placer sur un étendard qui devait précéder l'armée dans la bataille. Cet étendard était le « labarum » qui le conduisit à la victoire.

Cette conception du « symbole efficace » était déjà celle de l'image des empereurs romains : dans l'image sont présents l'empereur et son pouvoir.

A partir de Constantin, nous trouvons ces labarums, avec l'image du Christ et de son vicaire, l'empereur, représentés sur des ivoires et des médailles. Au VIIe siècle, sur le voile attaché à la barre du labarum, figure l'image du Christ « non fait de main d'homme » (« *acheiropoiétos* » voir pl. 3, p. 25). En 622, l'empereur Héraclius porte lui-même cette image et la montre aux troupes avant la bataille contre les Perses. Le rôle de cette image, miraculeusement donnée aux hommes, est celui de la protection, de la victoire sur l'ennemi, sur tout ennemi, c'est-à-dire sur le mal.


Acheiropoiétos



Pantocrator.
Sainte Sophie de Salonique,
XVI[e] siècle.

Et Pierre du Bourguet conclut son étude à ce sujet de la façon suivante :

Cette première genèse de l'icône ne prétend pas exprimer l'essence de l'icône. Cette dernière, pour être comprise dans sa richesse spécifique, a besoin d'être référée à la théologie qui s'est développée lors des luttes iconoclastes (...) Elle nous permet (...) de situer le culte de l'icône à sa vraie place : ni divinisation de l'art, ni superstition magique, mais culte symbolique et efficace qui s'enracine dans le mystère de l'Incarnation du Christ[6].

Cette conception du symbole efficace apparaît aussi dans la piété populaire. Le IVe et le Ve siècles ne sont pas seulement les siècles d'or des Pères de l'Église et du monachisme, mais aussi une époque qui aimait vénérer les saints et les lieux de leur martyre. Le goût des pèlerinages se répand dans tout l'Orient, spécialement en Palestine. Avec l'apogée du monachisme, les reliques des maîtres spirituels attirent aussi les foules. Dans ces lieux se développe un artisanat qui produit des plaquettes, des lampes et des ampoules ornées de l'image du saint ou des symboles chrétiens. Pour les pèlerins, ce n'étaient pas seulement des souvenirs, mais dans ces objets était présente la force protectrice du saint. Le danger de superstition était proche : au VIIIe siècle, l'extension de ce culte dans la piété populaire explique l'hostilité des iconoclastes.

Les premiers adversaires de l'image

Après une lente préparation de quatre siècles, l'image est acceptée de façon générale dans toute l'Église. Elle joue son rôle dans la piété des fidèles et, se transformant en portrait de culte, devient icône. Cependant, à certaines époques, des oppositions se manifestent; mais elles furent limitées jusqu'au VIIIe siècle et n'eurent pas de conséquences pour l'ensemble de l'Église.

Par crainte de l'idolâtrie, Tertullien[7], Clément d'Alexandrie[8], Minucius Felix[9], et Lactance[10] avaient déjà élevé leurs voix. Le paganisme et son art sont encore trop vivants pour les premières générations de chrétiens qui commencent seulement à approfondir leur foi. C'est ainsi qu'il faut comprendre le canon 36 du concile d'Elvire (300-303) malgré la multitude des interprétations : « Il nous a plu d'établir qu'il ne doit pas y avoir de peintures dans les

6. Pierre DU BOURGUET « La naissance de l'icône et ses conditionnements historiques à Byzance », *Plamia*, t. 11 (n° 41, Pâques 1975 ; Meudon), p. 41.
7. TERTULLIEN, *De l'idolâtrie*, P.L. 1, col. 665-666. 669-671, etc.
8. CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Exhortation aux païens* P.G. 8, col. 161 ; *les Stromates*, P.G. 9, col. 437.
9. MINUCIUS FÉLIX, *Octavius*, P.L. 3 col. 338-341.
10. LACTANCE, *Les Institutions divines*, P.L. 6, col. 258-262.

églises, de façon que ce qui est honoré et adoré ne soit point dépeint sur les murs [11] ». Ce concile se tint pendant la persécution de Dioclétien, où les choses sacrées risquaient d'être profanées. Pareille décision ne frappait que l'Espagne de ce temps. Un siècle plus tard, quand le paganisme cessa de représenter un danger réel, l'art sacré trouve des défenseurs éloquents dans la personne de saint Jean Chrysostome, saint Grégoire de Nysse, saint Cyrille d'Alexandrie et surtout de saint Basile qui dit dans un sermon en l'honneur du saint martyr Barlaam : « Venez à mon aide, vous les peintres des hauts faits. Complétez par votre art l'image imparfaite de ce chef d'armée. Faites briller par les couleurs de la peinture le martyre victorieux que j'ai décrit avec trop peu d'éclat... [12] » Cependant, l'importance que les Pères attribuent à l'image n'est pas d'ordre artistique mais d'ordre pastoral. Ainsi saint Grégoire de Nysse dit dans son *Éloge* du martyr Théodore : « Tout cela, l'artiste le fait voir par l'art des couleurs comme en un livre qui aurait une langue. Car le dessin muet sait parler sur les murs où il s'étale et il rend les plus grands services. Quand à celui qui a aménagé les pierres des mosaïques, il a rendu digne de l'histoire le sol que nous foulons aux pieds [13] ».

Un texte qui explique clairement les raisons des images est celui de Léonce, évêque de Néapolis à Chypre [14]. On se trouve déjà ici, comme chez [15] saint Basile, devant les débuts d'une théologie de l'icône. En effet, les arguments contre l'image ne provenaient pas seulement du souci de garder la pureté de la foi, ils venaient aussi du judaïsme et surtout de la résistance monophysite après le concile de Chalcédoine (451).

Déjà Eusèbe de Césarée, dans sa lettre à la sœur de Constantin, avait refusé à Constantin de faire des recherches pour trouver l'image du Christ, en déclarant qu'il est impossible de représenter l'humanité glorifiée du Christ, car elle est transformée, divinisée, *aléptos* (incompréhensible, insaisissable). Pour les monophysites l'humanité du Christ était absorbée en la divinité même, après la résurrection. Tracer une image du Christ eût été séparer l'humanité du divin. Cette argumentation sera reprise plus tard par les iconoclastes [16].

---

11. « Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus dipingatur », P.L. 84, col. 306.
12. Sermon sur saint Barlaam, P.G. 31, col. 488-489.
13. P.G. 46, col. 757.
14. Boris BOBRINSKOY, « Bref aperçu de la querelle des images », *Contacts*, t. 12 (n° 32, 1960), p. 229, citant Léonce de Néapolis, P.G. 98, col. 1600 : « Je représente le Christ dans les églises et les maisons et sur les places publiques et sur les images, sur la toile, dans les celliers, sur les vêtements, en tout lieu, pour que, en les voyant, nous nous souvenions (...) Car nous autres, les chrétiens, possédant des images du Christ, c'est le Christ que nous baisons intérieurement et ses martyrs (...) Celui qui craint Dieu honore par conséquent et vénère et adore comme Fils de Dieu le Christ notre Dieu et la représentation de sa croix et les images de ses saints. »
15. ID., *ibid.*, p. 229, note 2 citant saint Basile, *Traité du Saint-Esprit*, P.G. 32, col. 149.
16. Sur l'iconoclasme comme somme de toutes les hérésies christologiques, voir Vladimir SOLOVIEV, *la Russie et l'Église universelle*, Savine, Paris, 1889, pp. XXVIII-XXIX et XLIV-XLV, 140-142.

On connaît aussi des gestes violents contre les images comme à Chypre, avec Épiphane, ou en Occident à Marseille : ainsi, l'évêque Serenus fit détruire dans sa ville toutes les images. A cette occasion le pape saint Grégoire le Grand lui adresse des remontrances; s'il le loue d'avoir empêché les fidèles d'adorer des images, il le blâme de les avoir privés des enseignements qu'elles représentent [17]. La lettre du pape Grégoire montre aussi l'attitude de l'Occident pour lequel l'image reste toujours un enseignement, certes vénérable comme la croix, mais à laquelle manque cette dimension mystique propre qui prend forme en Orient.

Le concile quinisexte ou « in trullo » (691)

A la veille de l'iconoclasme, probablement en 691, est convoqué par l'empereur Justinien II à Constantinople, un concile qui sera important pour l'iconographie chrétienne. Ce concile répondait aux difficultés surgies lors de l'application des actes des deux conciles précédents, contre le monophysisme, l'origénisme et le monothélisme, mais aussi contre les restes du paganisme. Bref, son but était une réforme des mœurs dans l'Église et la société byzantine.

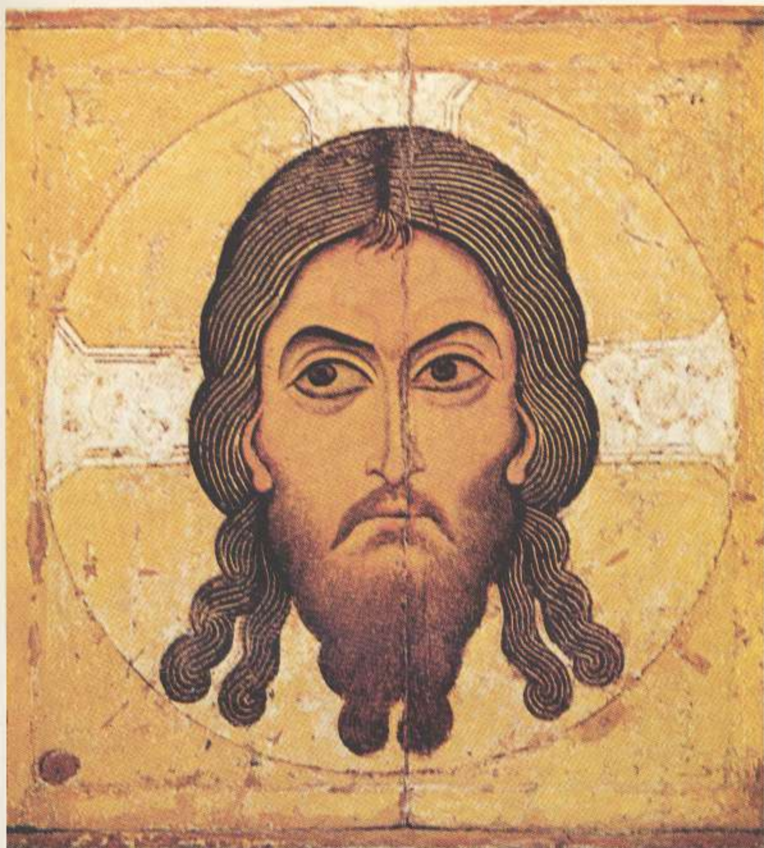
Il était constitué d'une grande majorité d'évêques d'Orient avec quelques représentants des autres patriarcats. Conçu comme complément des Ve et VIe conciles, il est entré dans l'histoire sous le nom de Quinisexte *« penthekté »* ou « in Trullo » [18] car il se tenait dans le palais impérial. Parmi les cent deux canons concernant tous la vie de l'Église, trois concernant les questions d'iconographie. Le canon 73 rappelle l'importance de la sainte croix et sa vénération. Le canon 100 interdit « les peintures trompeuses et exposées aux regards et qui corrompent l'intelligence en excitant les plaisirs honteux »... Le plus important est le canon 82 [19] : « Dans certaines reproductions des vénérables images, le Précurseur est figuré montrant du doigt l'Agneau. Cette représentation avait été adoptée comme un symbole de la grâce, mais c'était une figure cachée de ce véritable Agneau qu'est le Christ notre Dieu, qui nous était montrée d'après la loi. Donc, ayant recueilli ces anciennes figures et ces ombres comme des symboles de la vérité, transmis à l'Église, nous préférons aujourd'hui la grâce et la vérité elles-mêmes, comme un accomplissement de cette loi. En conséquence et pour exposer à tous les regards, même à l'aide de la peinture, ce

3. *Achiripoiétos "Sauveur non fait de main d'homme".*
École de Novgorod, XIIe siècle. (Galerie Tretiakov, Moscou).

17. Boris Bobrinskoy, *art. cit.*, p. 229, note 3 citant saint Grégoire, *Lettres*, P.L. 77, col. 949

18. « *Trullum* » = dôme, salle du palais impérial où étaient traitées les affaires de l'État.

19. Jean Meyendorff, *le Christ dans la théologie byzantine* (Bibliothèque œcuménique), Cerf, Paris, 1969, p. 242.



qui est parfait, nous décidons qu'à l'avenir il faudra représenter sous sa forme humaine le Christ notre Dieu à la place de l'ancien agneau. »

A côté des représentations du Christ sous son aspect humain, il y avait en effet encore l'ancien symbole, l'image de l'agneau, souvent utilisé en Occident. Ces symboles, et spécialement celui de l'agneau, appartenaient, selon les Pères du concile, à une étape dépassée, car la foi de l'Église s'était approfondie et enrichie par les dogmes des conciles : « Nous préférons aujourd'hui la grâce et la vérité elles-mêmes comme un accomplissement de la loi. » Le symbole doit faire place au visage du Dieu incarné, à la personne historique du Christ. « Ainsi, la règle 82 du concile Quinisexte exprime pour la première fois l'enseignement de l'Église sur l'icône et indique en même temps la possibilité de rendre par les moyens de l'art, à l'aide d'un certain symbolisme, le reflet de la gloire divine [20]. » « Toutes les possibilités figuratives de l'art convergent vers le même but : transmettre fidèlement une image concrète, véridique, une réalité historique et, par cette image historique, révéler une autre réalité, une réalité spirituelle et eschatologique [21]. »

Malheureusement, par suite de multiples difficultés extérieures, le concile Quinisexte ne fut accepté qu'un siècle plus tard, par Adrien Ier, et ceci grâce à « l'exégèse » de Taraise, patriarche de Constantinople.

Un observateur impartial s'étonne des circonstances qui ont entouré les présentations des décisions du concile. La composition du concile, les canons contraires à la tradition romaine, l'authenticité douteuse des signatures, les pressions et même les violences physiques de Justinien II pour obtenir la signature du pape Jean VIII, sont quelques-uns des éléments qui devaient rendre difficile l'acceptation des canons par Rome. Ainsi le canon 82 était-il condamné à l'oubli.

Pourtant les défenseurs des icônes ne devaient pas trouver de soutien plus fidèle qu'à Rome. Les papes défendirent « l'orthodoxie », sans toutefois changer leur conception de l'image sacrée. On peut penser que, si le Quinisexte et ses prolongements s'étaient déroulés dans des conditions correctes, le canon 82 aurait eu une influence sur l'art sacré de l'Occident.

La première période iconoclaste

Cette grande crise qui déferla sur l'empire byzantin n'était pas seulement une querelle religieuse; elle était la fin d'une époque, l'aboutissement de multiples tendances, religieuses, politiques et

20. Leonid Ouspensky, *op.cit.*, pp. 113 (citant G. A. Rhalli et M. Potli, *Syntagma d'Athènes*, t. 2, Chartophylax 1852, p. 492) et 116.
21. Id., *ibid.*, p. 117.

économiques mettant en question les valeurs dans tous les domaines.

La complexité du phénomène ne permet pas de préciser ses origines ni les facteurs qui contribuèrent à son développement. Assurément, les questions dogmatiques forment le fond du problème. Les conciles avaient élaboré une christologie qui était mise en question surtout dans les régions orientales, influencées par le judaïsme et l'islam. Des pratiques superstitieuses, idolâtriques à l'endroit des saintes images, aggravaient encore l'opposition de ces tendances. Des faits d'ordre politique conduisirent aussi au conflit : la politique agraire des basileus, dirigée contre les monastères, gros propriétaires fonciers et principaux artisans des images et bénéficiaires de leur vénération. La rivalité entre l'art profane et l'art religieux, peut-être un certain désir inavoué de récupérer les richesses investies dans les sanctuaires, ont également joué leur rôle.

Toutes ces tendances permettent de comprendre l'attitude des empereurs. Leur rôle fut décisif.

Après la mesure draconienne du calife Yezid II, qui, en 721, avait fait détruire toutes les images dans les sanctuaires et foyers des provinces occupées, l'empereur Léon III prend l'initiative et déclenche la crise après des consultations infructueuses avec le pape et le patriarche. Originaire de provinces orientales de l'empire où les idées monophysites étaient vivantes, brillant chef d'une armée qui se recrutait presque exclusivement dans ces régions, administrateur efficace, Léon III était convaincu de sa mission de réformateur de l'empire et de l'Église. Il écrit au pape Grégoire II : « Je suis prêtre et empereur [22]. » Ce politique se promettait aussi de nombreux avantages : élever le niveau culturel du peuple, unifier l'empire, renforcer l'économie, rendre l'empire plus proche des régions asiatiques et de l'Islam.

Dès 725, le mouvement iconoclaste est soutenu par trois évêques d'Asie Mineure : Théodore d'Éphèse, Thomas de Claudiopolis et Constantin de Nacolia. Le dernier se rend à Constantinople pour gagner à la cause le patriarche saint Germain. Mais celui-ci refuse d'accepter une doctrine en contradiction avec les conciles et la tradition de l'Église.

Dans une longue lettre, il défend énergiquement la cause des Saintes Images. Vaine intervention, car tout était décidé d'avance. Soutenus par l'empereur, les trois évêques procèdent à la destruction des images dans leurs régions. Pour Léon III, c'est le moment de montrer ses intentions et d'intervenir personnellement. Aucun édit ne fut probablement publié. En homme d'État, et connaissant l'attachement du peuple aux images, il essaie d'abord de gagner l'opinion publique. Mais le peuple et le clergé s'opposent à ses

22. Gian-Domenico MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, t. 12, Hubert Welter, Paris-Leipzig-Arnhem, 1901, col. 975.

plans. Pendant ce temps se produit une éruption du volcan sous-marin de Santorin au nord de la Crète, qui cause de grands ravages dans la région. Pour Léon, il y a là un châtiment de Dieu, provoqué par la vénération idolâtrique des images. C'est le moment de passer à l'action. Aussi ordonne-t-il de détruire une icône du Christ, très vénérée, située au-dessus de la Porte de Bronze. Aussitôt éclate l'émeute. Des femmes font basculer l'échelle sur laquelle l'officier était monté. Ce dernier, ainsi que les autres officiers qui l'entourent, sont tués. Irrité par ces événements, Léon III ordonne de châtier les coupables. Il y a des arrestations, des tortures et même des exécutions capitales. Ce geste de Léon suscite l'indignation à travers tout l'empire. Des officiers mécontents en profitent pour soulever l'armée des Hellades qui avance jusqu'à Constantinople. Mais leur flotte est battue.



Miniature du Psautier grec.
N° 129, IXe siècle.
(Musée d'histoire, Moscou, f° 67).

Averti par cette dangereuse révolte, Léon tente de gagner à sa cause le patriarche saint Germain. Mais celui-ci ne se laisse pas intimider. Invité devant le sénat *(« silention »)* à signer un acte interdisant le culte des images, il se lève, et enlevant son omphorion, s'écrie : « Je suis comme Jonas, jetez-moi à la mer. Je ne puis avoir une autre foi, ô empereur, que celle du concile œcuménique. » Puis, il sort et gagne sa maison paternelle où il demeurera le reste de sa vie.

Quelques jours après, Léon fait élire un nouveau patriarche en la personne d'un de ses fidèles courtisans, Anastase. Maintenant, il n'y a plus d'obstacles. Dans les églises, les images sont remplacées par des fleurs, des ornements, des oiseaux et même des scènes de chasse ou de courses de chevaux. Ce qui frappe dans ce style, c'est le retour à l'imitation des modèles antiques. Au fond, c'est un retour au paganisme qui s'exprime aussi dans la liturgie : on renforce la prédication, la poésie religieuse, toutes sortes de musique. Grégoire II écrit à l'empereur Léon III : « Tu as occupé le peuple aux vains discours, aux propos futiles, aux cithares, aux castagnettes, aux flûtes, aux niaiseries : au lieu d'actions de grâces et de doxologies, tu l'as jeté dans les fables [23]. »

A Constantinople commence une persécution systématique. Les particuliers eux aussi doivent apporter leurs icônes sur une place publique où elles sont brûlées. Beaucoup de clercs, de religieux et de fidèles qui résistent sont condamnés, torturés, mis à mort, d'autres quittent la capitale.

Mais, hors de l'empire deux adversaires redoutables se lèvent contre l'empereur iconoclaste. Le nouveau pape, Grégoire III, a déjà répondu point par point aux lettres de Léon III avec une énergie apostolique dont le basileus a peine à s'accommoder. En 731, le pape convoque à Rome un concile qui excommunie tous ceux qui « s'opposeraient à la vénération des saintes images et les blasphémeraient, les détruiraient ou les profaneraient [24] ».

Exaspéré par cette résistance, Léon III confisque les patrimoines de saint Pierre, augmente les impôts en Calabre et en Sicile, enlève enfin à Rome des provinces de l'Illyricum, pour les rattacher au patriarcat de Constantinople. Représailles d'un homme impuissant : les dernières années de sa vie, il se contente de consolider son œuvre qu'il confie, en mourant, à son fils Constantin V Copronyme.

C'est à cette époque qu'en Palestine occupée par les Arabes, et donc loin des poursuites de l'empereur, un deuxième adversaire, le moine saint Jean Damascène, prend la défense des images. Cet éminent théologien, appartenant à la famille des Mansour, hauts fonctionnaires des califes omeyades, rédige dans ses *Traités pour*

23. Id., *ibid.*, p. 978.

24. *Liber pontificalis*, édité par Louis Duchesne, t. 1, Thorin, Paris, 1886, p. 416.

la défense des images une théologie de l'icône dont se serviront toujours les théologiens. Comme pour saint Germain, son argument est christologique : « Si nous faisions une image de Dieu invisible, nous serions certes dans l'erreur (...) mais nous ne faisons rien de tel ; nous n'errons pas, en effet, si nous faisons l'image de Dieu incarné, apparu sur terre dans la chair, qui, dans son ineffable bonté, a vécu avec les hommes et a assumé la nature, l'épaisseur, la forme et la couleur de la chair [25]. »

Ainsi la légitimité de l'image est établie par l'Incarnation. Par elle l'interdiction de l'Ancien Testament est abolie, la relation entre Créateur et créatures est totalement changée.

Le culte des icônes se trouve ainsi justifié ; il ne s'agit pas d'une adoration de latrie, d'un culte absolu dû à Dieu seul, mais d'une adoration de respect : la vénération qui a pour objet les personnes ou choses en qui se trouve une dignité religieuse.

Nous reviendrons sur la doctrine de saint Jean Damascène quand nous donnerons quelques éléments d'une théologie de l'icône.

Constantin V et le concile de Hiéria

Le nouvel empereur, Constantin V, se montra encore plus acharné que son père. La crise devient de plus en plus aiguë et on se croit revenu au temps des anciennes persécutions. Mais le mécontentement dans toutes les couches de la société augmente aussi. Le général Artavasde, beau-père de l'empereur, organise la révolte avec l'aide des orthodoxes, prend Constantinople et chasse l'empereur. Le patriarche Anastase, qui n'hésite pas à changer d'opinion et de maître, le couronne. De plus, il rétablit le culte des images et excommunie son ancien maître Constantin V, comme hérétique. Mais celui-ci reprend Constantinople et après avoir infligé à Artavaste un châtiment exemplaire, obtient facilement d'Anastase un retour à l'hérésie.

Le retentissement des écrits de Jean Damascène et du pape Grégoire III dans la chrétienté, les tensions à l'intérieur imposent à l'empereur de ne pas chercher de nouveaux résultats, mais de consolider son œuvre. Ainsi décide-t-il de convoquer un concile pour ratifier son édit, une véritable théologie de l'iconoclasme. Bien préparé par des assemblées régionales, le concile peut commencer en 753 à Hiéria, dans un palais impérial près de la capitale.

Du fait que les actes du Concile sont perdus et qu'il n'existe que l' *« oros »*, c'est-à-dire la déclaration finale (signée par 388 évêques byzantins mais non par les autres patriarcats), on ne peut déterminer l'auteur des textes. Les historiens modernes attribuent à l'empereur lui-même cette doctrine iconoclaste, peut-être aidé par les évêques d'Asie Mineure.

---

25. Saint Jean Damascène, *Contre ceux qui rejettent les images*, P.G. 94, col. 1320.

Pour démontrer l'impossibilité d'une représentation du Christ o des saints, on avance l'argument suivant : si l'on représente divinité, on confond les natures et on prétend pouvoir « circon crire » ce qui n'est pas exprimable. Si l'on représente l'humanit on divise ce qui doit être uni dans la personne du Christ et l'o tombe dans le Nestorianisme. Ainsi par l'image matérielle sera niée l'union hypostatique, définie par le concile de Chalcédoine [26] De plus, dans les images, la matière dégrade la sainteté originel du modèle. La seule icône possible, instituée par le Christ mêm c'est l'eucharistie qui est la présence mystique de l'Incarnation. L seule représentation des saints, c'est leur imitation par la perfectio morale.

En réalité, la doctrine iconoclaste n'admet pas l'union hyposta tique parfaite (l'union de la Divinité et de l'humanité sans fusio dans la personne du Christ), mais elle fait apparaître un fon monophysite : dans la doctrine iconoclaste, la nature humaine e pratiquement absorbée par la Divinité.

La déclaration finale du concile d'Hiéria contient la condamna tion solennelle de « l'art criminel de la peinture » et l'anathèm contre les défenseurs des images : Germain, Georges de Chypre Jean Damascène.

La promulgation du décret déclenche une nouvelle vague d persécutions, tortures, exils, spoliations, mariages forcés de mo nes, exécutions capitales. Rien n'est épargné aux opposant considérés maintenant comme hérétiques. Centres de résistanc les monastères, ont à souffrir tout spécialement de la haine d Constantin V. Il fait jeter leurs reliques à la mer, transformer l édifices en casernes ou en écuries, interdit même les mots « saint et « moine ». En 761, trois cent quarante-deux moines plus o moins mutilés s'entassent dans la prison du Prétoire. D'autr donnent leur vie pour l'orthodoxie comme Étienne le jeune, Andr le crétois, Paul de Crète… Le patriarche même, créature de l'em pereur, n'est pas épargné ; plus tard il sera exilé et décapité.

Le rétablissement des Saintes Images (780 813)

En 775, Constantin V laissa l'empire à son fils Léon IV khazare. Celui-ci malgré son attachement à l'iconoclasme appl quait les décrets d'une façon assez libérale. Aussi son règne ma que-t-il un fléchissement de la persécution. Après sa mort, en 78 la régence fut assurée par sa femme Irène, son fils uniqu Constantin n'ayant que six ans. Originaire d'Athènes, ferven fidèle, Irène allait modifier la situation. Elle fait élire plusieu évêques iconophiles et obtient du patriarche Paul IV la rétractatio

26. Jean Meyendorff, *op. cit.*, pp. 246-250.

de ses erreurs. Immédiatement après la mort de ce dernier, elle fait élire comme patriarche Taraise, son secrétaire, encore laïc et soldat. Il fait abolir les décisions iconoclastes de Hiéria et demande la réunion d'un concile.

Ce concile commence en 786 en présence des représentants de Rome et des autres patriarcats. Dès la première séance éclate une émeute de la garde impériale qui oblige la souveraine à dissoudre le concile. Mais la joie des iconoclastes est de courte durée. Après avoir fait désarmer, par un coup de main, les troupes mutinées, l'impératrice fait occuper la capitale par des troupes de Thrace. Cinq mois plus tard, elle peut convoquer à Nicée, lieu plus sûr, un autre concile. Le 24 septembre 787, trois cents évêques, une nombreuse représentation de moines et les délégués de divers patriarcats ouvrent la première session dans la cathédrale Sainte-Sophie de Nicée.

Parmi les huit sessions de concile de Nicée II, les quatrième, sixième et septième sont les plus importantes du point de vue dogmatique. Par des textes tirés de la Sainte Écriture et des Pères, la quatrième prouve la légitimité du culte des images. La vérité centrale de ce concile s'exprime dans la distinction suivante; l'image est l'objet de vénération relative « *proskynésis schetiké* » ou d'honneur, et non d'adoration « *latreia* ». Celle-ci est réservée à Dieu seul. De plus, les images ne sont pas l'objet ultime de la vénération car l'image n'a qu'une réalité à l'objet représenté, elle est le reflet du Prototype. Du fait que la vénération de l'image s'adresse au prototype qui est le Christ, la vénération se transforme en « adoration »[27].

Signé à l'unanimité des Pères, le décret final condamne l'iconoclasme comme une pernicieuse hérésie; il ordonne de détruire les écrits qui l'avaient propagé, et rétablit le culte des images. Dans les vingt-deux canons disciplinaires supplémentaires, les Pères font preuve de tolérance à l'égard des évêques iconoclastes, malgré le parti monastique intégriste.

Les *Livres Carolins* et le concile de Francfort

Il est probable que Charlemagne, le protecteur de l'Église romaine, n'a même pas eu connaissance de la convocation du Concile de Nicée II. Depuis des années, l'attitude à la cour franque était plus que défavorable envers les Grecs. Les mauvais souvenirs des fiançailles de la fille de Charlemagne avec Constantin VI arbitrairement rompues par Irène, les affrontements en Illyrie, la politique byzantine en Italie, tout semblait confirmer le sentiment que Byzance imposait, une fois de plus, sa volonté à la chrétienté. Aussi, la surprise et même la stupéfaction à la cour de Charlemagne fut grande lorsqu'arrivent les actes du concile (dans une

27. Id., *Ibid.*, pp. 235-263; Gian-Domenico Mansi, *op. cit.*, t. 13, 1902, col. 374 ssq.

traduction qu'Anastase le Bibliothécaire devait qualifier, un siècle plus tard, comme l'œuvre d'un mauvais ouvrier, assez ignorant du latin et du grec)[28]. Cette traduction comportait des fautes comme « adorer les images » au lieu de « vénérer », ou des contresens comme « j'accepte et embrasse les images du culte de l'adoration que j'offre à la Trinité consubstantielle et vivifiante ». C'était exactement le contraire qu'avait dit Georges, évêque de Chypre.

On comprend dès lors que le jeune État « barbare » et ses théologiens se soient convaincus que le moment était venu de dire leur mot et de sauver la vraie foi de l'Église. Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant que la réponse des théologiens de Charlemagne (surtout de son conseiller Alcuin) ait été vigoureuse. Cette réponse est connue sous le nom de *Livres Carolins* ou *Libri Carolini*. Pièce par pièce, les théologiens de Charlemagne réfutèrent les actes du concile dans la formulation qu'ils en avaient.

Parce qu'ils n'avaient jamais compris la portée des discussions autour des images, ils leur imposaient une conception qui était déjà celle de Grégoire le Grand. Pour eux les images étaient le livre de ceux qui ne savent pas lire. Ils ne percevaient pas avec l'acuité des Byzantins toutes les dimensions christologiques de l'icône car ils n'avaient pas eu à lutter contre le monophysisme ni contre des influences islamiques. A leurs yeux, les Grecs mettaient sur le même plan des valeurs sans commune mesure. Les théologiens de Charlemagne rappelaient au bon sens : « L'homme peut se sauver sans voir des images, il ne le peut sans la connaissance de Dieu. »

L'attitude négative des *Livres Carolins* est confirmée par le concile de Francfort en 794 : « Ni l'un ni l'autre concile ne mérite assurément le titre de Septième : attachés à la doctrine orthodoxe qui veut que les images ne servent qu'à l'ornementation des églises et à la mémoire des actions passées (...) nous ne voulons pas plus prohiber les images avec l'un des conciles que les adorer avec l'autre et nous rejetons les écrits de ce concile ridicule[29]. » Ici s'expriment des réserves et une hostilité contre l'Église grecque qui s'était posée en ce concile comme l'infaillible régente de la chrétienté. C'est une protestation contre la théorie byzantine qui semblait identifier Église universelle et Église d'Orient[30]. Mais le pape Hadrien I a lui aussi sa responsabilité dans l'évolution des événements. Il n'avait pas tenu Charlemagne au courant de la convocation du concile de Nicée. Ayant reçu les *Livres Carolins* et les actes du concile de Francfort, le pape rejeta la condamnation du concile de Nicée faite à Francfort, mais par ailleurs hésita à accepter les décisions nicéennes. Des problèmes politiques et juridiques pesaient alors trop lourd et mettaient la question des images au deuxième plan.

4. Christ Pantocrator.
Église du Sauveur de Chora (Karié Djami), Constantinople, vers 1310.

28. Auguste FLICHE et Victor MARTIN, *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, t. 6, Bloud et Gay, Paris, 1947, p. 121, note 3.
29. Boris BOBRINSKOY, *art. cit.*, p. 237.
30. *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. 11, col. 2267 ssq.


IC
XC

La reprise de l'iconoclasme (813-842)

Cependant, le règne d'Irène n'était pas heureux. Sa tutelle étroite sur Constantin VI, son fils, aboutit à une révolte pendant laquelle Constantin prit le pouvoir. Mais il commit fautes sur fautes; la défaite en Bulgarie, le châtiment cruel infligés à ses frères après une intrigue, le scandale de ses mariages soulevaient des protestations. Finalement Irène, par trahison, put s'emparer de lui et le fit aveugler dans le Porphyre, salle d'or du palais, où il était né. Ces événements ne pouvaient pas rendre Irène populaire. Par son insouciance, elle avait appauvri le trésor, désorganisé les thèmes (armées) d'Asie, ruiné l'influence de Byzance en Occident par une manipulation maladroite des alliances. Peut-être son échec le plus grave consiste-t-il dans le couronnement de Charlemagne en 800, véritable usurpation au regard du droit byzantin [31].

Aussi le renversement d'Irène en 802 était-il logique. Ses deux successeurs, Nicéphore Logothète (802-811) et Michel Rhangabé (811-813) restent fidèles aux décisions de Nicée II. A Constantinople, les moines groupés autour de leurs abbés Platon et saint Théodore formaient une véritable puissance. Après la mort de Taraise, quand un simple ermite laïc, du nom de Nicéphore, fut élu directement patriarche, ceux-ci protestèrent contre cette élection, non canonique. Le conflit atteint son apogée, quand le patriarche, sur l'ordre de l'empereur, leva l'excommunication du prêtre Joseph, qui avait célébré les noces illégitimes de Constantin VI. Théodore et les Studites se séparèrent de la communion avec le patriarche, furent emprisonnés et plus tard exilés.

Ces événements n'avaient pas favorisé l'union parmi les orthodoxes. Ainsi en 813, après les défaites infligées par les Bulgares, les militaires, en partie encore iconoclastes, renversèrent Michel Rhangabé et élevèrent sur le trône Léon V l'Arménien, ancien stratège d'Anatolie, hostile aux images.

Le début du règne de Léon V fut marqué par l'établissement de l'ordre dans l'Empire et la répression des révoltes militaires. Ce résultat fut obtenu sans difficulté, mais au prix de grands sacrifices, comme l'abandon de l'Occident. Dès son avènement, Léon V avait laissé entendre que les malheurs de l'Empire étaient dus au culte des images, mais sans heurter par des actes l'opinion publique. En octobre 814, fort de ses succès, et après avoir fait réunir les actes du concile iconoclaste de 754, il exigea du patriarche Nicéphore d'interdire le culte ou de prouver sa légitimité. Après un simulacre de discussion, celui-ci fut exilé et remplacé par un laïc, Théodore (815). Le nouveau patriarche s'empressa de réunir un concile à Sainte-Sophie, qui confirma le concile de 754 et réprouva le concile de Nicée. Il interdit le culte des icônes, bien qu'avec plus de modération. Pourtant la résistance de l'opposition était plus solide et plus cohérente. Saint Théodore le Studite organisa une

31. Louis BRÉHIER, *Vie et mort de Byzance*, Albin Michel, Paris, 1946, pp. 87-91.

procession le dimanche des Rameaux avec un millier de moines qui défilèrent avec des icônes. Convoqué au concile de Sainte-Sophie, Théodore refusa de s'y rendre tant que le patriarche légitime serait déporté. Il fut exilé.

En 820 un nouveau complot fut découvert. Un ancien compagnon d'armes de l'empereur, Michel le Bègue, en était l'auteur. Il fut condamné à mort, mais son supplice ayant été différé à cause des fêtes de Noël, il fut sauvé par ses partisans qui pénétrèrent dans le Sacré Palais et assassinèrent Léon V dans sa chapelle, pendant les matines. Proclamé empereur, Michel rapporta les sentences d'exil et ouvrit les portes des prisons. Ce soldat de métier, sans instruction mais prudent, pensa d'abord qu'il pouvait réconcilier les deux partis en les confrontant lors d'un concile. Théodore Studite refusa de traiter à égalité avec les adversaires et demanda de soumettre les questions au jugement de l'ancienne Rome. Finalement, pour faire cesser l'opposition des Orthodoxes, l'empereur fut obligé de gagner à sa cause le pape Pascal I et Louis le Débonnaire. Dans ses lettres, il admet l'usage des saintes images, mais refuse leur culte qui aurait dégénéré en pratiques superstitieuses [32].

Ainsi en 825 un concile fut convoqué à Paris, qui donna satisfaction à l'empereur Michel mais n'entraîna pas l'adhésion de Pascal I. Ni les sources franques, ni celles de Byzance ne font mention de démarches ultérieures. Ainsi l'empereur Michel le Bègue mourut avant que la question ne fut tranchée.

Son successeur, Théophile, déjà couronné au début du règne de son père, monta sur le trône en 829. Il avait reçu une bonne formation de son maître Jean le Grammairien, qui lui avait donné le goût des questions théologiques et un grand attachement aux dogmes iconoclastes. Les historiens byzantins le décrivent comme un justicier impitoyable mais juste qui n'épargnait pas les plus hauts fonctionnaires.

Brillant chef d'armée, bon administrateur, grand bâtisseur et connaisseur des arts, il releva le prestige de l'Empire. Malheureusement, dans le domaine religieux, il se montra d'une grande étroitesse. Probablement sous l'influence du Patriarche Jean, il fit convoquer en 832 un concile aux Blachernes, qui renouvela les décrets iconoclastes.

Les Orthodoxes ne se laissèrent pas intimider : une fois de plus, surtout les moines de Saint-Abraham, démontrèrent la légitimité du culte des icônes. Aussi les Patriarches d'Orient adressèrent-ils à l'empereur une lettre qui constitue un véritable traité apologétique. Irrité par cette opposition, l'empereur Théophile prit des mesures administratives et législatives pour faire disparaître les icônes des églises et des foyers. Et, de nouveau, les prisons se remplirent d'évêques, de moines, de peintres d'icônes.

32. Gian-Domenico MANSI, *op. cit.*, t. 14, 1902, col. 417-422.

Si la clémence naturelle de Théophile évitait les châtiments trop cruels, cependant des victimes comme les deux moines Théodore et Théophane venus de Jérusalem, furent marqués au fer rouge. Pourtant la persécution se limitait à la capitale et à ses environs soutenue par la seule volonté de l'empereur.

La victoire de l'orthodoxie (843)

La mort de Théophile en 842 fut aussi la mort de l'iconoclasme. Le pouvoir passa entre les mains de Théodora et de son fils de trois ans, Michel. Pendant la persécution, Théodora était restée fidèle à l'Orthodoxie, elle avait secrètement vénéré les icônes. Dans son entourage tous savaient que le rétablissement de l'Orthodoxie



La Mère de Dieu.
du monastère des Grottes avec les Saints Theodosi et Antoni, vers 1288. (École de Kiev. Galerie de Tretiakov, Moscou).

s'imposait. Mais il fallait encore quelques mois pour surmon diverses difficultés : éliminer une certaine opposition dans l'arr et dans le clergé, éviter que la mémoire de son mari ne soit ter par un anathème et surtout déposer le patriarche Jean. Théod avait déjà choisi un successeur dans la personne de l'higoum Méthode, confesseur de l'orthodoxie et fort apprécié à Consta nople.

Les lèvres mutilées par le fer des iconoclastes, obligé, dans les fo tions publiques, de soutenir ses mâchoires par des bandelettes blanc qui devinrent pour ses successeurs les insignes et la parure de pontificat, il conservait assez de verve et de voix pour dicter ses hymne ses discours, toujours redoutables aux ennemis des images [33].

Après un an de préparatifs Théodora convoqua un conc Ayant refuser d'y participer, le patriarche Jean fut déposé remplacé par Méthode. Les canons des sept premiers conc furent de nouveau proclamés, on déclara légitime le culte images et on condamna les iconoclastes et tous les hérétiqu Toutefois la mémoire de l'empereur défunt fut respectée et Th dora obtint l'assurance des Pères qu'il trouverait grâce dev Dieu.

Il ne restait plus qu'à célébrer ce grand événement, cette vict après un siècle de luttes. Le premier dimanche de Carême fut pour la solennité, le 11 mars 843. Une procession imposa présidée par le patriarche Méthode, conduite par l'impératric toute la cour, suivie par les moines et les fidèles — dont beauc portaient encore sur eux-mêmes les preuves de leur fidélité — dirigea vers Sainte-Sophie pour célébrer la fête de l'Orthodoxie le triomphe définitif de la vérité [34].

Nous gardons les lois de l'Église, lois observées par nos Pères, n peignons les images, nous les vénérons de notre bouche, de notre ca de notre volonté, celles du Christ et celles des Saints. L'honneur e vénération adressés à l'image remontent au prototype : c'est la doct des Pères, inspirés de Dieu, c'est celle que nous suivons ; et nous cri avec foi au Christ : Bénissez le Seigneur, vous toutes ses œuv (Chant 6 du canon des matines).

Bilan de la crise des images

Avec la victoire de l'Orthodoxie prend fin une crise qui a conséquences importantes pour le monde byzantin, certes, m aussi pour l'Europe entière.

Dans la lutte contre les empereurs iconoclastes, l'autorité l'autonomie doctrinale de l'Église se sont trouvées consolid

5. *La Transfiguration.*
Église de Bérat, XVIe siècle.
(Photo Bulloz).

33. Eugène Marin, *les Moines de Constantinople depuis la fondation de la ville jus la mort de Photius (330-898)*, Lecoffre, Paris, 1897, p. 360.
34. Cette fête est célébrée encore de nos jours le premier dimanche du grand carê

s'imposait. Mais il fallait encore quelques mois pour surmonter diverses difficultés : éliminer une certaine opposition dans l'armée et dans le clergé, éviter que la mémoire de son mari ne soit ternie par un anathème et surtout déposer le patriarche Jean. Théodora avait déjà choisi un successeur dans la personne de l'higoumène Méthode, confesseur de l'orthodoxie et fort apprécié à Constantinople.

Les lèvres mutilées par le fer des iconoclastes, obligé, dans les fonctions publiques, de soutenir ses mâchoires par des bandelettes blanches qui devinrent pour ses successeurs les insignes et la parure de leur pontificat, il conservait assez de verve et de voix pour dicter ses hymnes et ses discours, toujours redoutables aux ennemis des images [33].

Après un an de préparatifs Théodora convoqua un concile. Ayant refuser d'y participer, le patriarche Jean fut déposé et remplacé par Méthode. Les canons des sept premiers conciles furent de nouveau proclamés, on déclara légitime le culte des images et on condamna les iconoclastes et tous les hérétiques. Toutefois la mémoire de l'empereur défunt fut respectée et Théodora obtint l'assurance des Pères qu'il trouverait grâce devant Dieu.

Il ne restait plus qu'à célébrer ce grand événement, cette victoire après un siècle de luttes. Le premier dimanche de Carême fut fixé pour la solennité, le 11 mars 843. Une procession imposante, présidée par le patriarche Méthode, conduite par l'impératrice et toute la cour, suivie par les moines et les fidèles — dont beaucoup portaient encore sur eux-mêmes les preuves de leur fidélité — se dirigea vers Sainte-Sophie pour célébrer la fête de l'Orthodoxie ou le triomphe définitif de la vérité [34].

Nous gardons les lois de l'Église, lois observées par nos Pères, nous peignons les images, nous les vénérons de notre bouche, de notre cœur, de notre volonté, celles du Christ et celles des Saints. L'honneur et la vénération adressés à l'image remontent au prototype : c'est la doctrine des Pères, inspirés de Dieu, c'est celle que nous suivons ; et nous crions avec foi au Christ : Bénissez le Seigneur, vous toutes ses œuvres. (Chant 6 du canon des matines).

Bilan de la crise des images

Avec la victoire de l'Orthodoxie prend fin une crise qui a des conséquences importantes pour le monde byzantin, certes, mais aussi pour l'Europe entière.

Dans la lutte contre les empereurs iconoclastes, l'autorité et l'autonomie doctrinale de l'Église se sont trouvées consolidées.

5. *La Transfiguration.*
Église de Bérat, XVIe siècle.
(Photo Bulloz).

33. Eugène Marin, *les Moines de Constantinople depuis la fondation de la ville jusqu'à la mort de Photius (330-898)*, Lecoffre, Paris, 1897, p. 360.

34. Cette fête est célébrée encore de nos jours le premier dimanche du grand carême.



Avant comme après l'iconoclasme, l'empereur avait une position suprême; il était le représentant de Dieu et le protecteur de l'Église. Les canons n'avaient force de loi que par la sanction impériale. Il pouvait même déposer un patriarche récalcitrant. Après l'iconoclasme, en dépit de cette interpénétration du spirituel et du temporel, apparaît une nette séparation entre les prérogatives de l'État et l'action de l'Église. L'autorité de l'empereur est limitée par la loi divine et la doctrine de l'Orthodoxie. Les deux pouvoirs trouvent leur équilibre dans leur « *symphonie* » qui apporte au corps et à l'âme des sujets la paix et la prospérité [35].

Dans ses relations avec Rome, l'iconoclasme eut aussi des répercussions. La prise de position des papes pour soutenir les orthodoxes avait suscité des conflits avec les empereurs iconoclastes. Leurs gestes politiques, le mépris des Byzantins pour l'Occident chrétien (mépris que leur rendaient les Occidentaux), la faiblesse des positions byzantines en Italie avaient convaincu les papes qu'ils ne pouvaient plus mettre leur espoir dans les empereurs. Aussi se tournèrent-ils vers les Francs. Il en résulta une alliance entre Étienne I et Pépin (754) qui devait aboutir au couronnement de Charlemagne (800). L'opinion des historiens sur l'importance de ces événements est partagée. Si l'iconoclasme est le début d'une nouvelle fissure entre l'Occident et l'Orient qui va s'approfondir et contribuer à la séparation définitive du Grand Schisme de 1054, personne ne met en doute que les deux Églises, par bien des aspects, étaient encore les sphères d'un même monde.

Le renouveau du monachisme constitue une autre conséquence de la victoire sur l'iconoclasme. Le courage et les sacrifices des moines dans la lutte leur avaient donné beaucoup de prestige. De plus, Théodore, l'higoumène du monastère Stoudion à Constantinople, avait réformé et minutieusement organisé la vie de ses moines selon les règles de saint Basile. Ses constitutions devinrent un modèle pour les autres monastères de tout l'Orient.

Les moines eurent aussi une influence car ils furent les animateurs d'un renouveau liturgique. Par l'adoption d'éléments du rituel de Jérusalem, le liturgie byzantine trouve sa forme définitive, celle qu'elle a gardée jusqu'à aujourd'hui. Les livres des offices (Triodion, Pentekostarion, Oktoéchos) furent renouvelés et complétés par des hymnes des auteurs de ce temps.

Ce renouveau liturgique s'épanouit en renouveau spirituel. Les monastères donnent à l'Église un grand nombre de maîtres spirituels. Dans les villes ils exercent une influence considérable par l'exemple de leur vie et par un soutien moral aux laïcs de toutes conditions. Dans la solitude, leur prière contemplative est source de vie pour toute l'Église. C'est surtout vers le Mont Athos que

---

35. Cf. le recueil de textes juridiques de la fin du IXe siècle, *Ecloga Leonis et Constantini Epanogoge Basilii, Leonis et Alexandri*, titre III, chapitre VIII (édition de Carl-Eduard ZACHARIAE VON LILIENTHAL, Collectio Librorum juris graeco-romani ineditorum, Leipzig, 1852, p. 68).

l'Europe orientale se tournera, jusqu'à nos jours, pour puiser à cette source du renouveau.

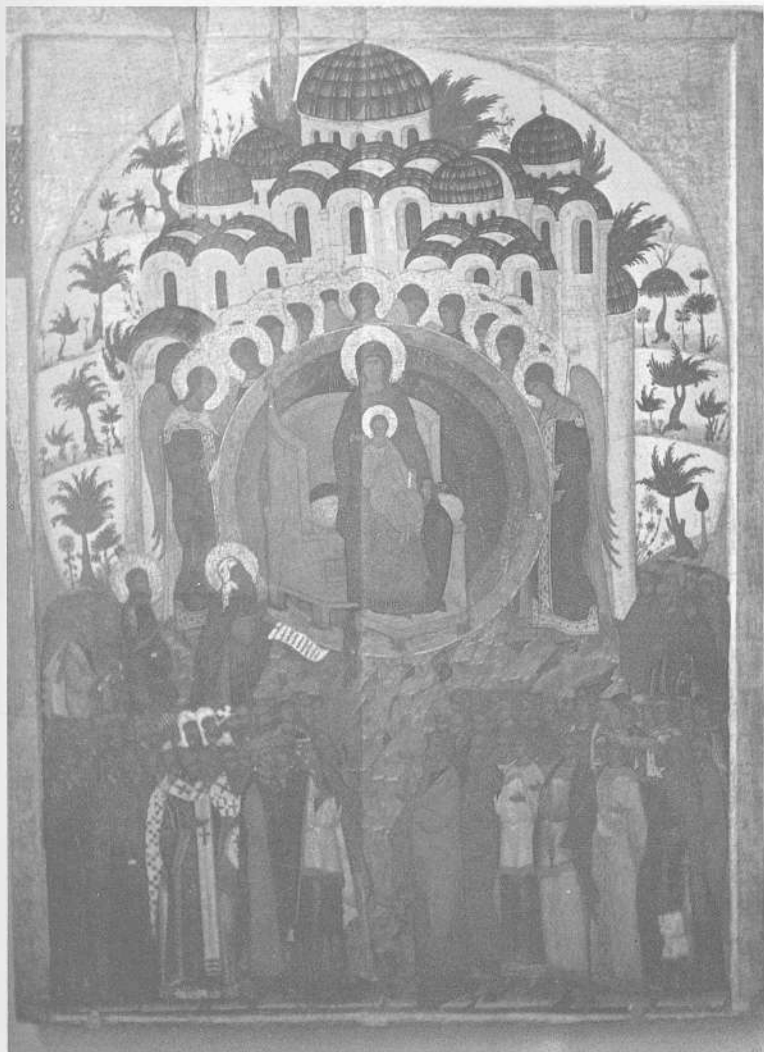
Enfin la victoire sur l'iconosclasme devait avoir une influence capitale dans le domaine de l'art sacré.

Quant à l'iconoclasme même, il eut des conséquences malheureuses. Les destructions systématiques n'ont pas seulement effacé des trésors artistiques inestimables, elles ont aussi privé les historiens d'un grand nombre de documents, importants pour une meilleure connaissance de l'époque. Il est vrai que d'autres pays profitèrent de l'exode des artistes : l'Italie, surtout Rome, doit beaucoup aux réfugiés de Byzance.

Comment mettre en lumière l'enjeu décisif de la crise iconoclaste ? Pour un spectateur extérieur, l'iconoclasme pourrait apparaître comme la conjonction fortuite de différents conflits ou comme une réaction en chaîne de crises mûres pour éclater. La question des images serait la pure occasion de cette explosion. Cependant, vue de l'intérieur, cette affaire dévoile une crise de portée incroyable. La question des images reste fondamentale car elle est étroitement liée à l'essence même du christianisme, à l'incarnation.

C'est l'incarnation qui est mise en question par l'iconoclasme. Et c'est l'incarnation qui est défendue dans le culte des icônes. L'icône est le reflet du Prototype et chaque icône le reflet des natures divines et humaines unies sans mélange dans la personne du Christ. Ce principe de l'union du divin et de l'humain commande tous les domaines de la vie de l'Église : sa doctrine, ses sacrements, ses relations avec le monde, sa liturgie et son art.

Icône "De toi se réjouit toute créature".
École de Moscou, début XVIe siècle.
(Galerie Tretiakov, Moscou).



6. La Théotokos entre Constantin et Justinien.
Mosaïque, Sainte Sophie, Constantinople, vers 1000.


ΜΡ
ΘΥ

Chapitre 2

Éléments d'une théologie de l'Icône

La doctrine traditionnelle

L'icône se veut image de l'invisible, et même présence de l'Invisible. Une telle affirmation a de quoi surprendre. Elle surprend l'homme d'aujourd'hui peut-être plus encore que les hommes des temps passés. Comment en profondeur comprendre l'icône ?

A un premier niveau, l'image peut être définie comme un simple porteur d'information, même si l'image sacrée revêt, de par son caractère symbolique, une dimension transcendante. En effet, l'image décrit un personnage (ou un événement); elle rappelle celui qu'elle figure et elle devient par là un lien entre le représenté et le spectateur. Mais tout cela reste de l'ordre de l'intelligible. Or, avec l'icône, cet ordre est dépassé. L'intelligible n'est que l'aspect extérieur de l'icône, tandis que son essence est d'être le lieu de la présence. Différente de la réalité du sujet, cette présence est pourtant irréductible à un simple souvenir. Mais comment justifier théologiquement l'icône comme lieu d'une présence ?

En cherchant une réponse à cette question nous allons comprendre ce qui distingue l'icône de toute autre image, comme aussi comprendre sa place dans la tradition, son rôle dans la vie liturgique, tels qu'ils se sont précisés au cours de l'histoire.

L'histoire de l'icône a été retracée précédemment ainsi que la crise iconoclaste et la victoire finale de l'orthodoxie. On se limitera aux arguments théologiques qui commandent la discussion et le conflit. Il s'agit en effet d'un débat théologique, car, loin d'être une question secondaire ou de piété, l'iconoclasme constituait une récapitulation de toutes les hérésies précédentes. Il attaquait le cœur même de la foi chrétienne : le sens de l'Incarnation. Si la lutte entre iconoclastes et iconodules a été poussée jusqu'au martyre,

c'est qu'en défendant ou en condamnant le culte des icônes, c'était la foi chrétienne que l'on défendait ou que l'on reniait [1].

Les arguments iconoclastes

Selon la conception iconoclaste, il est impossible de représenter l'homme-Dieu. « Dieu, personne ne l'a jamais contemplé » (1 Jn 4, 12). Et pour confirmer le refus de l'image, les iconoclastes s'appuient surtout sur l'interdiction promulguée dans l'Ancien Testament de faire une image de Dieu — car pareille image ne peut être qu'une idole (voir pl. 4, p. 33).



Christ Pantocrator.

Cependant, c'est à partir de cet argument que se développe la défense des images : saint Germain, patriarche de Contantinople, et saint Jean Damascène montrent que, par l'Incarnation, cette interdiction a été abolie et que les relations entre le Créateur et les créatures ont été radicalement changées : « Autrefois, Dieu, sans corps ni forme, n'était aucunement représentable. Mais aujourd'hui, quand Dieu est apparu dans la chair et a vécu parmi les hommes, je représente ce qui est visible en Dieu. Je ne vénère pas la matière, mais je vénère le Créateur de la matière, qui, pour moi, est devenu matière, qui a assumé la vie dans la matière et qui, par la matière, a réalisé mon salut [2]. »

Ainsi, même à l'origine du débat, le problème christologique commande les dissensions sur les images. Et c'est sur ce terrain que le synode iconoclaste de 754 répond aux arguments de Jean Damascène. Malgré leur tendance monophysite, il n'était pas question pour les iconoclastes de renoncer à la doctrine des premiers conciles. Au contraire, ils s'en servaient pour mettre les orthodoxes devant le dilemne suivant : si l'on affirme que l'icône du Christ représente son humanité séparée de la divinité, on tombe dans le Nestorianisme. Si, au contraire, on affirme que l'icône représente le Christ dans la plénitude de sa divinité et non de son humanité, on suppose que la divinité peut être représentée — ce qui est impossible — ou bien que l'humanité est mélangée à la divinité — alors on professe le monophysisme. Ainsi, l'argumentation des iconoclastes veut rester fidèle à la définition de Chalcédoine qui avait affirmé que, dans le Christ, les deux natures étaient unies à la fois « sans confusion » et « sans séparation ». Cette définition en termes négatifs, apophatiques, du mystère, n'était pas selon eux, compatible avec une image matérielle du Christ, car l'icône est une vision positive du Verbe incarné et, selon eux, elle conduirait nécessairement ou à la confusion ou à la séparation des natures.

1. Cf. Vladimir SOLOVIEV, *la Grande Controverse et la politique chrétienne (Orient et Occident)* Aubier-Montaigne, Paris, 1953, pp. 72-73.

2. *Contre ceux qui rejettent les images, op. cit.*, P.G. 94, col. 1245.

Les iconoclastes donc se considèrent comme les défenseurs de la pureté des dogmes christologiques. En réalité ils ignorent totalement l'affirmation du concile de Chalcédoine (empruntée au Tome de Léon), affirmation selon laquelle chaque nature rencontre l'autre nature dans l'unique hypostase en conservant sa propre manière d'être. Au fond, la christologie iconoclaste n'accepte pas l'union hypostatique dans le sens de la tradition car selon elle, c'est la nature divine qui assume la nature humaine ; elle devient « sujet » assumant. Ainsi la véritable distinction des deux natures est mise en question et les caractères humains supprimés. Il s'agit donc, en somme, d'une résurgence de la tendance monophysite.

Après le synode iconoclaste de 754, le débat se concentre sur le problème de l'image et du prototype [3]. Les iconoclastes avaient proposé l'eucharistie comme seule véritable image du Verbe incarné. Pour être identique au modèle divin, l'image devrait être « consubstantielle » au prototype divin. Une image peinte de Dieu devient par conséquent idole, car elle prétend « être Dieu ». Les orthodoxes pouvaient facilement répondre que, selon la tradition, l'image ne suppose pas l'identification avec son modèle divin. La seule identification de l'image avec son prototype se réalise au sein de la Trinité, où le Fils et l'Esprit sont images consubstantielles au Père. Au contraire, les autres images matérielles impliquent une différence essentielle, elles ne sont qu'un reflet inférieur. Quant à l'eucharistie, les orthodoxes soulignent qu'elle n'est pas image mais la réalité même, la vérité elle-même [4].

Le culte orthodoxe de l'image

Cette conception de l'image impose aussi une distinction fondamentale des formes du culte des images, distinction que nous retrouvons dans les écrits de Jean Damascène et surtout chez Théodore Studite. Plus tard, elle est entrée dans la définition du Concile de Nicée II en 787 [5]. L'adoration dans son sens strict *« latreia », « latreiotiké proskunésis »* est réservée à Dieu seul. Aux icônes, comme à la Vierge et aux Saints, ne peut être rendu que le culte de la « vénération » relative *« proskunésis schetiké »* ou « d'honneur » *« timétiké proskunésis »*. Cette vénération ne s'adresse jamais à l'image, mais à travers l'image à celui qui est représenté car, par son essence, l'image est une réalité relative, elle est toujours image de quelqu'un. Toutefois, quand le culte est rendu à l'image du Christ, cette vénération devient adoration, car

---

3. Jean MEYENDORFF, *op. cit.*, pp. 248-259.
4. Cf. *Contre ceux qui rejettent les images, op. cit.*, P.G. 94, Col. 1240-1244 ; 1337-1348.
5. Gian-Domenico MANSI, *op. cit.*, t. 13, 1902, col. 377.

le représenté est le Verbe incarné [6]. Cette distinction est importante pour le culte des images, car elle souligne la différence essentielle entre la réalité de l'image et son prototype, le Verbe Incarné, et par lui des Saints qui participent à sa gloire. En outre elle défend l'image contre l'accusation d'idolâtrie et doit la protéger des abus qui la menacent à toutes les époques.

Le prototype et l'hypostase

Mais les orthodoxes étaient confrontés aussi à un autre problème, celui du prototype même : selon les iconoclastes, l'humanité du Christ serait « indescriptible » tout comme la divinité, car le Verbe aurait assumé « l'homme en général » *« katholou anthrôpos »* lui le nouvel Adam. Si les orthodoxes sont d'accord avec les iconoclastes sur l'impossibilité de représenter Dieu en lui-même, ils rejettent cette conception iconoclaste de l'humanité du Christ, car elle met de nouveau en question l'union hypostatique. Les deux théologiens qui répondent à ce problème, chacun de façon différente, sont saint Nicéphore, patriarche de Constantinople, et saint Théodore Studite. Nicéphore, bon logicien, distingue d'abord circonscription et ressemblance. Ainsi, il montre que le terme de « circonscription » *« perigrafé »* ne peut pas être un élément constituant de l'image. Une chose peut être circonscrite selon le lieu, le temps, les formes et même selon la compréhension. Elle est donc d'ordre notionnel. Le domaine de l'image, par contre, est la ressemblance visible avec son prototype. Ainsi, Nicéphore développe une conception très réaliste de la peinture, pour poser la question : le Christ a-t-il un aspect visible qu'on peut représenter ? question qui a reçu depuis longtemps une réponse positive. Par les faits évangéliques, Nicéphore montre que le corps du Christ avait bien sa ressemblance, même après la résurrection.

L'argumentation de Théodore Studite est centrée sur ce paradoxe : « L'invisible se fait voir » [7]. Cela signifie que le Verbe invisible, né de l'Invisible, est apparu à nos yeux, que nous avons vu la personne même du Verbe, son hypostase [8]. Ainsi l'icône du Christ ne représente pas seulement sa nature, mais son hypostase. « En effet, comment pourrait-on dessiner l'image d'une nature qui ne serait pas vue dans une hypostase ? Pierre, par exemple, n'est pas représenté en tant qu'être raisonnable, mortel doué d'intelligence et de compréhension : car ceci ne définit pas seulement Pierre, mais Paul et Jean et tous ceux qui tombent sous la même

7. ***Saint Martyr.***
Mosaïque,
Église du Sauveur de Chora (Karié Djami), Constantinople, vers 1310.

6. Cf. Jean MEYENDORFF, *op. cit.*, p. 251 : « Saint Thomas d'Aquin lui-même admet une 'adoration relative' *(latria)* des images, ce qui provoquera des accusations d'idolâtrie contre l'Église latine par le concile orthodoxe de Sainte-Sophie en 1450 et plus tard par les réformateurs. »

7. *Antirrhétique*, P.G. 99, col. 332.

8. Christoph VON SCHOENBORN, *l'Icône du Christ*, Éditions universitaires, Fribourg-en-Suisse, 1976, p. 218.



espèce. Mais on les peint en tant qu'il possède, outre la définition commune, certaines propriétés (...) qui les distinguent des autres individus de la même espèce [9] ». De même le Verbe, en se faisant chair, a assumé la nature humaine et, puisqu'elle ne subsiste que dans les individus, il n'est pas devenu l'homme en général, mais tel homme, le personnage historique Jésus de Nazareth. Et, dès lors que les particularités sont propres à la personne et non à la nature, Théodore peut confirmer que les traits du visage de Jésus sont les traits de la personne divine. C'est ici que le point central de la doctrine iconoclaste a été touché. Jusqu'alors les théologiens l'avaient contourné comme un scandale. Théodore est le premier à confirmer le paradoxe de l'incarnation : « L'hypostase du Christ est circonscrite, non pas selon la divinité que nul n'a jamais vue, mais selon l'humanité qui est contemplée en elle (hypostase) à la manière d'un individu » '*« en atomô »*' [10].

Aussi peut-on vraiment dire que l'icône circonscrit le Verbe de Dieu, car le Verbe lui-même s'est circonscrit en devenant homme [11].

Dans cette vue de l'hypostase, la distinction de Nicéphore entre circonscription et ressemblance est devenue inopérante. Si pour Nicéphore la circonscription est une qualité inhérente à toute nature, pour Théodore elle est l'ensemble des traits caractéristiques qui distinguent une personne de l'autre. Certes, ces traits sont pris à la nature, mais ils deviennent l'expression de l'individualité irréductible d'une personne. Concrètement, celui qui peint circonscrit aussi : il ne circonscrit pas la nature, mais la personne représentée.

Prototype et présence

A partir de ces données, Théodore peut aussi fournir la réponse à la dernière question qui touche à l'essence de l'icône : de quelle façon le prototype est-il présent dans l'icône ? Sans craindre une émanation de tendance platonicienne, Théodore peut dire : « Le prototype n'est pas dans l'image selon l'essence, sinon l'image serait, elle aussi, appelée prototype et, inversement, le prototype image : ce qui ne convient pas, parce que chaque nature (celle du modèle et celle de l'icône) a sa propre définition ; le prototype est donc dans l'image, selon la ressemblance de l'hypostase [12]. »

Il va même jusqu'à dire que le Christ et l'icône ont la même hypostase. Ainsi la conception de saint Théodore diffère de celle

---

9. *Op. cit.*, P.G. 99, col. 405.
10. Id., *ibid.*, col. 420.
11. Sur les icônes byzantines du Christ, les mots-paroles « ho ôn », « celui qui est », inscrits dans la croix de l'auréole, indiquent la personne du Verbe incarné.
12. *Op. cit.*, P.G., col. 420.



de saint Jean Damascène. Ce dernier disait que l'icône est « comme remplie d'énergie et de grâce ». Cette expression, non sans ambiguïtés et danger de fétichisme, dit d'une façon métaphorique que le corps du Christ communique sa sainteté aux autres matières. Ainsi l'icône deviendrait participation entitative au corps du Christ, elle serait proche des sacrements. De fait, certains fanatiques des icônes les considéraient comme supérieurs aux sacrements, puisqu'ils allaient jusqu'à ajouter des fragments d'icônes dans les saintes espèces eucharistiques! Évidemment, cette pratique a été condamnée par l'Église orthodoxe.

L'élément déterminant de saint Théodore est au contraire le personnalisme de la théologie patristique. Celui-ci ne peut accepter une énergie comme mode de présence, car une énergie selon la position orthodoxe est toujours une énergie de nature; donc une énergie divine sanctifierait l'icône de façon naturelle, ce qui aurait comme conséquence que même une planche détériorée contiendrait une présence. Mais saint Théodore, comme saint Germain avant lui, n'hésite pas à brûler une telle icône, comme du bois désormais inutile [13]. Il n'y a donc pas présence d'une énergie mais présence de l'hypostase, exprimée par les traits caractéristiques du prototype.

Pour décrire ce mode de présence, Théodore recourt à l'image du sceau et de son empreinte : « Prenons par exemple un anneau sur lequel est gravé l'image de l'empereur; qu'on l'imprime dans la cire, la poix ou l'argile, le sceau restera immuablement le même, dans chacune des matières qui, elles, se distinguent entre elles. Le sceau ne resterait pas le même dans les différentes matières, s'il avait part de quelque façon aux matières. Mais il est, en fait, séparé d'elles et il demeure dans l'anneau. De même la ressemblance du Christ, même gravée en quelque matière que ce soit, est sans communion avec la matière dans laquelle elle s'exprime, demeurant dans l'hypostase du Christ, à laquelle elle appartient en propre [14].

Sans mépriser la matière, saint Théodore met l'accent sur le mode de présence de l'hypostase dans l'icône. L'icône n'appartient pas à l'ordre des sacrements. La matière des sacrements reçoit sa force sanctifiante par une grâce instrumentale (l'eau sanctifie dans le baptême par la force du Saint Esprit). L'icône ne nous fait pas participer substantiellement au Christ comme le pain eucharistique qui *est* le corps du Christ. Elle nous fait participer par sa relation à l'hypostase du Christ et cette participation est d'ordre intentionnel. Aussi doit-elle être reconnue comme icône d'une personne déterminée et porter son nom. Elle est communion intentionnelle avec la personne représentée.

Saint Jean.
Icône russe, XVIIIe siècle.
(Coll. privée).

13. Id., *ibid.*, col. 344.
14. Saint Théodore Studite, *Lettre à Platon*, P.G. 99, col. 504-505.

Avec Théodore Studite, la théologie de l'icône a atteint son sommet. Il est étonnant qu'il ait fallu plus d'un siècle pour élaborer une théologie qui puisse donner une réponse satisfaisante à l'iconoclasme.

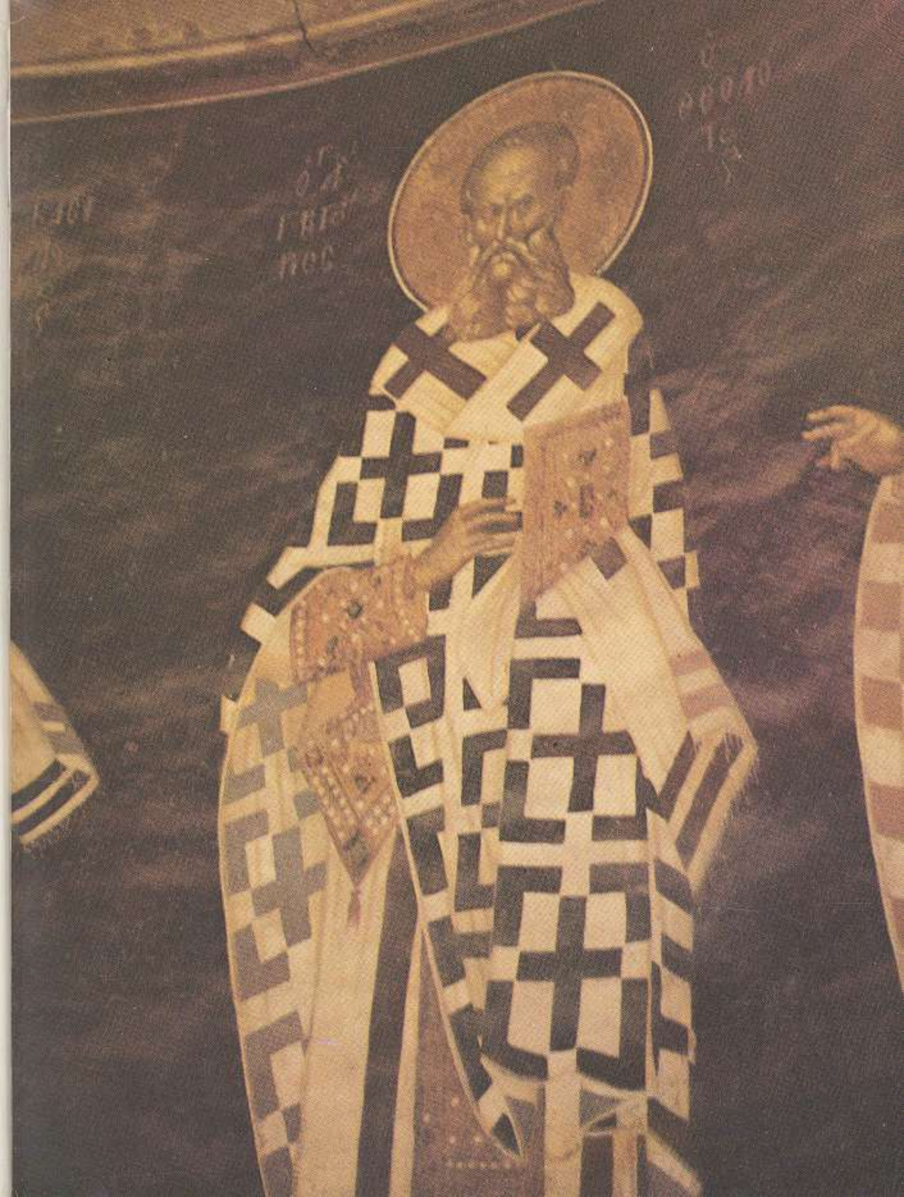
Réfutation ultime de l'iconoclasme

Mais du côté des iconoclastes il y a aussi une évolution. Pendant la première période, les orthodoxes avaient en face d'eux une théologie iconoclaste rudimentaire. Cela change avec l'œuvre théologique de l'empereur Constantin V Copronyme et le synode de 754. A cette époque, les orthodoxes se contentent de répéter les arguments de Jean Damascène. On ne trouve nulle part d'essais pour répondre aux arguments de l'empereur. La raison en est sans doute la violence des persécutions. Mais une autre raison tient à ce que, hors du monde de Byzance, on ne connaît que des textes rédigés sous l'influence de Jean Damascène. Ainsi les deux adversaires se situent à un niveau différent. Les actes du concile de Nicée II (787) sont un reflet de cette situation. Mais plus tard à la mort de saint Théodore (826), quand l'orthodoxie triomphe définitivement (843), ce sont ces actes qui sont solennellement reconfirmés, car le temps ne permettait alors pas une préparation théologique en profondeur, comme à Nicée II. Mais voyons le texte de la déclaration finale, l' *« oros » :*

Nous définissons que (...) comme les représentations de la croix précieuse et vivifiante, aussi les vénérables et saintes images, qu'elles soient peintes, en mosaïque ou de quelque autre matière appropriée, doivent être placées dans les saintes églises de Dieu, sur les saints ustensiles et les vêtements, sur les murs et les tableaux, dans les maisons et les chemins, aussi bien l'image de Dieu notre Seigneur et Sauveur Jésus Christ, que celle de Notre-Dame immaculée, la sainte mère de Dieu, des saints anges, de tous les saints et des justes.

En effet, plus on regardera fréquemment ces représentations imagées, plus ceux qui les contempleront seront amenés à se souvenir des modèles originaux, à se porter vers eux, à leur témoigner, en les baisant, une vénération (« proskunésis », adoratio) *respectueuse, sans que ce soit une adoration* (« latreia », *latria) véritable selon notre foi, adoration qui ne convient qu'à Dieu seul. Mais comme pour l'image de la croix précieuse et vivifiante, pour les saints Évangiles et pour les autres objets et monuments sacrés, on offrira de l'encens et des lumières en leur honneur, selon la pieuse coutume des anciens. Car l'honneur rendu à une image remonte au modèle original » (Saint Basile,* De Spiritu Santo). *Quiconque vénère une image, vénère en elle la réalité qui y est représentée (...) Ceux qui osent penser et enseigner autrement, ou qui méprisent les traditions ecclésiastiques selon les hérétiques maudits ; ou qui imaginent des nouveautés, ou qui rejettent quelque chose de ce qui est consacré à l'Église,*

8. *Saint Grégoire de Naziance.*
Fresque,
Église du Sauveur de Chora
(Karié Djami), Constantinople,
vers 1310.



soit les Évangiles, soit la représentation de la croix, soit une image quelconque, soit les saintes reliques d'un martyr; ou qui imaginent, par des voies tortueuses et méchantes, de renverser les traditions légitimes de l'Église catholique, ou qui emploient à des usages profanes les vases sacrés ou les saints monastères; nous ordonnons, s'ils sont évêques ou clercs, de les déposer; s'ils sont moines ou laïcs, de les séparer de la communion [15].



Saint Marc.

Ce qui est surprenant dans ce document conciliaire, qui exprime la foi de l'Église (même s'il n'apporte pas une définition dogmatique en forme [16]), c'est qu'il n'est qu'un faible reflet de la théologie de l'icône. D'abord, il s'agit ici du culte des icônes. Il est recommandé de placer les images, quelles que soient leur matière et leur technique, partout où vivent les fidèles. Ensuite le document donne les raisons pour ce culte: l'image est objet de contemplation des fidèles. En regardant les images, ils reçoivent l'enseignement des héros de la foi et sont attirés par eux à les imiter (voir pl. 9, p. 53). L'expression de cette attitude est la vénération des images, fondamentalement différente de l'adoration qui convient à Dieu seul. Et même la vénération de l'image ne se limite pas à la représentation peinte, mais tend à travers elle, à son modèle, existant dans une autre réalité, celle de Dieu.

Le dernier paragraphe énumère les actes contre la dignité des images et énonce les peines canoniques frappant ceux qui refusent ces décisions. De plus, dans ce document, comme dans celui du quatrième concile de Constantinople [17] qui en 870 doit encore une fois confirmer la doctrine des saintes images de Nicée II, la première place est donnée à la sainte croix, symbole de la Passion et de notre salut; suit l'Évangile, présence de la Parole vivante de Dieu dans l'Église, et après seulement viennent les icônes.

Telle se présente la doctrine de l'Église concernant l'image sacrée. Certes, bien des richesses doctrinales développées par les grands théologiens byzantins n'ont pas toutes trouvé place dans ces définitions, souvent disciplinaires autant que dogmatiques, comme il en va souvent dans un environnement de polémique ou de crise. Cependant, l'Église, dans sa sagesse, a laissé la possibilité d'approfondir les recherches pour formuler de façon plus parfaite la théologie de l'icône. Ces recherches, pour actualiser cette doctrine traditionnelle, seront fécondes si elles se font sous l'action de l'Esprit Saint dans la fidélité à la lettre et à l'esprit de ces vérités dogmatiques acquises par l'Église au prix de grandes peines: le martyre de beaucoup de ses enfants, et le difficile discernement théologique de ses saints docteurs et Pères de l'Église.

---

15. Gervais Dumeige, *la Foi catholique*, L'Orante, Paris, 1969, pp. 319-320, citant saint Basile, *Traité du Saint-Esprit*, P.G. 32, col. 149.

16. Cf. Serge Boulgakov, *Ikona i ikonapočitanie*, YMCA, Paris, 1931, p. 610.

17. Gervais Dumeige, *op. cit.*, pp. 320-321.

Chapitre 3

Le langage byzantin

La longue lutte pour la défense de l'image sacrée nous a entraînés dans une présentation fatalement polémique et dans une polémique d'ordre théologique. Il faut compléter ce tableau, le corriger, par une considération plus statique, mais plus irénique : celle qui permet d'entrer dans les structures de la société byzantine. En effet, si l'icône est une réalité dont les origines sont bien théologiques, elle reste conditionnée par le monde et la société qui la voient naître. Dès lors, comprendre quelle est la vision du monde propre à cette société, inventorier les formes littéraires qu'elle a choisies pour s'exprimer, c'est pouvoir situer l'icône dans le monde qui est le sien.

La société byzantine

Ces prémisses nous amènent à la question principale : celle de la forme byzantine. Quel est son caractère spécifique et comment les forces historiques du monde byzantin, ses conceptions philosophiques et théologiques s'expriment-elles dans l'art figuratif et, spécialement, dans l'icône ? Examinons d'abord la société byzantine qui a développé cet art, puis les conceptions religieuses et philosophiques qui s'expriment dans l'iconographie.

Quand Constantin fonda en 330 la nouvelle capitale de son empire, il ne pouvait prévoir l'ampleur de la réussite qui, deux siècles plus tard, allait en faire le plus important centre culturel de l'Europe, et cela pour un millénaire. Dans cette ville privilégiée par son rôle politique et économique, se rencontrèrent les cultures de l'Occident et de l'Orient, contribuant ainsi à la création d'une nouvelle culture issue d'un hellénisme en déclin, mais aussi d'une culture romaine et d'une vision chrétienne du monde. Et ce qui surprend dans ce processus est que Byzance a assimilé ces éléments les plus divers pour renouveler le langage artistique de l'Antiquité et le fonder sur des bases nouvelles.

L'Orient chrétien a joué un rôle décisif dans cette évolution. Le résultat en fut une culture d'une rare unité organique, voire même monolithique. Ce qui caractérise la culture byzantine est qu'elle évolue avec continuité, sans interruption, de façon linéaire, en se renouvelant périodiquement dans ses sources hellénistiques. Pour

une bonne part, la permanence dans cette longue évolution tient à la capitale, Constantinople, à sa vie sociale et religieuse.



Saint martyr.

L'aristocratie

La société de cette ville était dominée par une aristocratie de propriétaires terriens et l'aristocratie de la cour, par les hauts fonctionnaires de l'administration et par le clergé.

Les riches propriétaires jouaient un rôle déterminant dans l'empire. Grâce à leurs richesses fabuleuses, leur importance et leur pouvoir vont grandissants. Aussi, au XIe siècle, cette aristocratie occupe-t-elle les postes clés dans l'administration et dans l'armée et forme une véritable oligarchie, capables de déposer les empereurs eux-mêmes (voir pl. 7, p. 45).

Comme nobles de naissance, ils étaient attachés aux anciennes traditions, se considérant avec fierté comme des descendants de l'empire romain et méprisant les autres peuples comme des barbares. Habitués aux solennités de Sainte-Sophie et aux fêtes de la cour, ils évoluaient dans un monde de richesse, d'intelligence, d'aisance dans la parole, d'initiative, mais aussi de courage et de beauté physique. C'est dans cette société que le culte des martyrs a pris une forme particulière : la riche décoration de leurs armures et le raffinement de leurs vêtements sur les fresques et icônes montrent qu'ils ne sont pas seulement les grands héros de la foi, mais aussi les maîtres d'œuvre de cette culture.

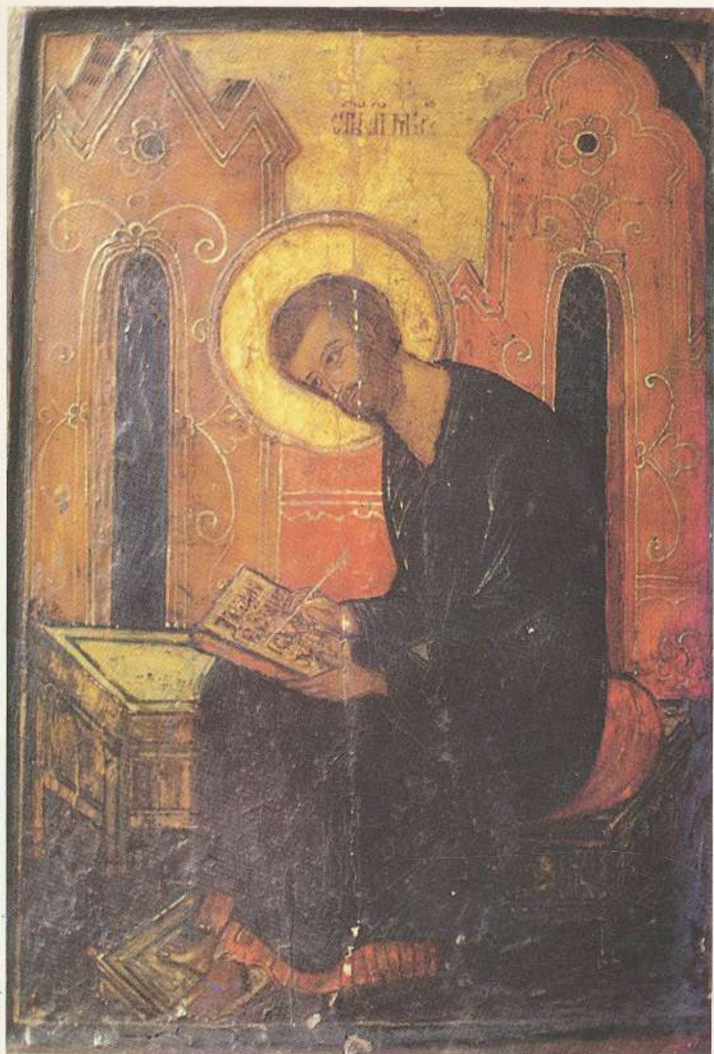
Une autre classe importante de la société de Constantinople était celle des hauts fonctionnaires. Hommes d'une brillante culture, capables d'exprimer toutes les nuances de leur pensée et formés dans l'esprit de l'ancienne rhétorique, ils constituaient les cadres de la célèbre diplomatie byzantine. Mais dans leurs rangs se trouvaient aussi des savants, des écrivains qui élaboraient la théorie du pouvoir impérial et participaient même aux débats théologiques.

L'Église

Proche de cette classe illustre, se trouvait aussi le haut clergé. Souvent sortis de la cour et tirés de l'élite intellectuelle de ce temps, ses membres jouissaient des mêmes qualités que le milieu dominant. Grâce à ces prélats, l'Église de Constantinople possédait une organisation d'une grande efficacité qui s'étendait jusqu'aux provinces les plus éloignées. Et, maintes fois, l'Église faisait valoir ses intérêts, même contre l'empereur.

Parmi ces prélats, beaucoup furent des hommes de Dieu et des hiérarques rayonnant leur vie de prière et d'ascèse. La richesse et la profondeur de leur pensée les ont rendus célèbres hors des limites de l'empire. Beaucoup de ceux qui sont vénérés comme docteurs de l'Église universelle eurent une fonction à Constantinople. Leur grandeur spirituelle se reflète dans les fresques des absides que nous admirons dans les églises de Grèce, de Serbie, de Bulgarie, de Roumanie et de Russie. Vêtus de leurs vêtements

9. *Saint Marc.*
École de Moscou, fin XVIe siècle.
(Coll. Privée).





Saint Dimitri.
École de Yaroslavl, XIII[e] siècle.
(Galerie Tretiakov, Moscou).

liturgiques, exprimant la gloire et la passion du Seigneur par les croix noires sur un fond blanc : « *polystavrion* », ils demeurent aujourd'hui encore les témoins des mystères du Dieu incarné (voir pl. 8, p. 49).



Saint Grégoire de Naziance.

Nombreux, les monastères de la capitale n'étaient pas seulement des lieux de prière et d'ascèse, mais aussi des centres de culture et de science. Comme le montre le plus célèbre, celui de Stoudion, ils furent des sources de contestation ou, si l'on préfère, de réforme. Pendant l'époque de l'iconoclasme, ils furent des centres de résistance à l'hérésie et, pour défendre le culte des images, des centaines de moines donnèrent leur vie.

D'autres mouvements, comme l'hésychasme prirent leur origine dans les monastères. Mais il serait erroné de s'imaginer que ceux-ci n'étaient que des hauts lieux d'érudition avec des bibliothèques importantes, sans liens avec la vie. Les moines appartenaient à toutes les classes du peuple : les plus simples voisinaient avec les descendants des grandes familles. Ils venaient aussi de toutes les régions de l'empire, ce qui les rendait perméables aux nouvelles idées même si elles n'étaient pas toujours conformes à la doctrine officielle. Cependant ces monastères ont surtout formé des maîtres spirituels, de nombreux évêques et des patriarches.

Grâce à de nouvelles fondations ils ont rayonné jusqu'aux confins de l'Orient chrétien. Ces moines, tels qu'on les découvre sur les murs des Églises et sur les icônes, reflètent une vie régie par une ascèse inconditionnelle, par une concentration intérieure qui tend déjà, sur terre, vers la lumière incréée de Dieu. Et ces mêmes visages, purifiés par le jeûne et les veilles, nous les contemplons dans les grottes de Chypre ou dans le nord de la Russie.

L'empereur

Au sommet de la hiérarchie byzantine se trouvait l'empereur. Grâce à l'organisation centralisée de l'empire et à ses revenus, celui-ci disposait de richesses sans limites. C'est bien le sens de la réponse faite par la cour à l'empereur Othon I, quand celui-ci, en 968, menaça Byzance de représailles : « Avec l'or qui est dans nos mains, nous soulèverons tous les peuples de la terre contre vous. Nous vous briserons comme un vase de terre... ». Et le sultan d'Ikonie, aveuglé par les trésors du palais, déclare qu'il aurait déjà soumis tout adversaire, s'il eût possédé tant de richesses. Les descriptions du palais et le cérémonial de la cour donnent une idée de la puissance de l'empereur byzantin.

Cette puissance économique était fondée sur l'idée religieuse de l'État. L'union organique du pouvoir séculier et du pouvoir religieux, leur « symphonie » — selon le terme traditionnel à Byzance — constitue le caractère original de l'État byzantin. L'union organique des deux pouvoirs sacralisés a été poussée plus loin qu'en aucun autre pays d'Europe. Malgré les critiques de la cour, les révoltes et mêmes les assassinats, l'empereur était et restait un personnage sacré.

Byzance était un reflet du royaume des cieux sur la terre. Nicéphore Blemmydès[1] le comprend comme un corps organique dont la tête est formée par l'empereur et le patriarche. Cependant, les frontières entre les représentants des deux pouvoirs n'étaient pas très nettes. L'autorité de l'empereur n'était pas limitée aux affaires de l'État. Dans les processions solennelles qu'il conduisait à l'occasion des grandes fêtes à Sainte-Sophie, il apparaissait au peuple dans une splendeur éblouissante comme roi-prêtre. Il était acclamé comme « égal aux Apôtres », deuxième David. Et, dans une réponse au pape Grégoire Ier, Léon II l'Isaurien, écrit : « Je suis prêtre et roi. »

Cette situation ne manquait pas d'ambiguïté. Dans le domaine liturgique, l'Empereur restait un fidèle, soumis à l'Église et au patriarche. S'il avait le droit d'entrer dans le sanctuaire, il ne pouvait pas toucher l'autel comme le clergé et recevait la communion après les diacres ; mais il était le premier fidèle de l'Église. Son regard doit être constamment dirigé vers Dieu, car il est élu par lui pour que le peuple puisse vivre dans la paix. Et le peuple doit obéir car l'empereur ne fait qu'accomplir la volonté de Dieu. Ainsi faut-il comprendre la coutume byzantine de poser une icône sur le char de triomphe conduit par l'empereur après une victoire. Ce geste exprime la conviction animant cette civilisation : en tout s'accomplit la volonté de Dieu dont l'empereur est l'instrument (pl. 6, p. 41).



La Théotokos entre Constantin et Justinien.

Le faste de ce monde prestigieux de Constantinople a trouvé son expression dans l'art impérial. Rattaché à la tradition romaine, mais subissant l'influence de courants orientaux, l'art byzantin a renouvelé par la symbolique chrétienne les formules surannées et païennes de l'art classique. L'image du *« basileus »* montre cette évolution. Le triomphateur qui affirmait son pouvoir parmi les hommes se transforme, surtout après l'iconoclasme, en un souverain dont les caractéristiques sont l'orthodoxie et la piété. Tout l'art impérial est sorti du palais pour exercer son influence sur tout l'art religieux.

Les artistes chargés de la représentation des sujets chrétiens se sont laissés inspirer par des modèles que leur fournissait l'art du palais. Ce fut surtout le cas des artistes des premiers siècles de l'empire chrétien qui, favorisés par les vues de certains théologiens et en tenant compte de la parenté des thèmes symboliques, utilisèrent souvent des images familières de l'art impérial pour imaginer, sur leur modèle, une série de compositions symboliques du Christ souverain de l'univers et vainqueur de la mort[2].

1. *Discours sur les devoirs du roi*, P.G. 142, col. 648-674.
2. Cf. André GRABAR, *l'Empereur dans l'art byzantin*, op. cit., p. 266.

Ainsi les Pantocrators des coupoles byzantines portent l'empreinte de cet environnement culturel, mais l'élément religieux sera de plus en plus déterminant pour son évolution.

Si le Christ de Daphni est le souverain qui affirme son pouvoir sur l'univers, l'art des siècles suivants sera préoccupé de lui donner un aspect plus spirituel, plus évangélique, pour aboutir au Sauveur de Roublev qui invite les hommes à croire en sa bonté, en sa miséricorde. Et l'influence de l'art impérial ne se limite pas à la représentation du Christ. Dans son étude magistrale, André Grabar a relevé aussi d'autres éléments du cérémonial de la cour qui se reflètent dans les thèmes des grandes fêtes. Le génie byzantin les a assimilés pour leur donner une signification théologique.

La vision religieuse

Cependant, considérer l'art byzantin comme le reflet de la civilisation et de ses formes sociologiques et politiques, signifierait passer sous silence ses sources profondes, sa spiritualité, sa vision philosophique et religieuse du monde. Et, si cette civilisation née à Byzance a servi de modèle aux États naissants de l'Europe orientale, jusqu'à la Russie, la civilisation byzantine implique en premier lieu l'héritage des idées religieuses de l'Orthodoxie.

Certes, tout comme l'Église d'Occident l'Église byzantine est fondée sur la tradition biblique, la doctrine des premiers conciles et la théologie des Pères grecs, cependant, dès le v[e] siècle, elle diffère beaucoup des autres patriarcats et Églises locales.

D'abord, malgré bien des conflits, elle se comprend comme l'Église de l'empire qui est le royaume de Dieu sur la terre. Aussi devait-elle ressentir l'effort de l'Église romaine pour défendre ses droits divins à la succession de Pierre comme une trahison. Entrer dans les différences dogmatiques et en chercher les répercussions sur l'art, nous entraînerait trop loin; ce qui nous intéresse, ce sont les idées ou attitudes qui s'expriment dans l'art et donnent des indications spécifiques sur le caractère de l'art byzantin. Même si, au cours du Moyen Age, la plupart des valeurs fondamentales du monde chrétien sont communes au monde oriental et occidental, on peut chercher à spécifier les caractères propres du monde byzantin.

La conception du monde à Byzance prend ses origines dans l'Écriture, mais elle est interprétée par les termes d'une philosophie qui doit beaucoup au néo-platonisme et spécialement à celui de Plotin. Dans cette conception, l'univers est constitué de deux mondes séparés : le monde sensible et le monde intelligible.

A l'origine était le monde intelligible dans lequel régnait une parfaite harmonie. Tout objet matériel trouvait son modèle parfait dans les idées, qui sont les pensées du Dieu Créateur. L'homme, lui, participe à ces deux mondes. Sa nature sensible est liée au monde matériel et sa nature intelligible, l'âme, est ternie par le

10. ***Saint Nicolas et scènes de sa vie.***
École de Moscou, XVI[e] siècle. (Musée du Vatican, Rome).



















contact avec la matière. Ainsi le but final de la vie est de vaincre le monde sensible pour sortir de cette condition du péché. Dieu est considéré comme un souverain, situé au sommet d'innombrables hiérarchies; quant à l'homme, pris par la peur du péché et de la mort, il reporte tout son espoir dans la vie éternelle.

Contemplation et ascèse

Dans cette conception de l'univers, le mystère de l'incarnation prend un sens particulier et spécifique. Par l'incarnation, le péché et la mort ne sont pas seulement vaincus, mais l'homme est élevé vers Dieu plus que toute autre créature : « Dieu le Verbe s'est fait homme pour que nous puissions être divinisés [3], dit saint Athanase. Ainsi le corps, que Platon avait défini comme tombeau de l'âme, devient le temple du Saint-Esprit.

Pourtant l'ancien dualisme n'est pas effacé. Malgré sa réhabilitation par l'incarnation, le monde sensible reste hostile. Le péché et la mort pèsent sur la conscience de l'homme, même sur ceux qui mènent une vie exemplaire. La seule voie vers le royaume des cieux est la foi dans le Christ et son imitation par la prière et l'ascèse. Par la foi s'ouvre la porte de ce monde sensible vers le monde intelligible et la communication devient possible.

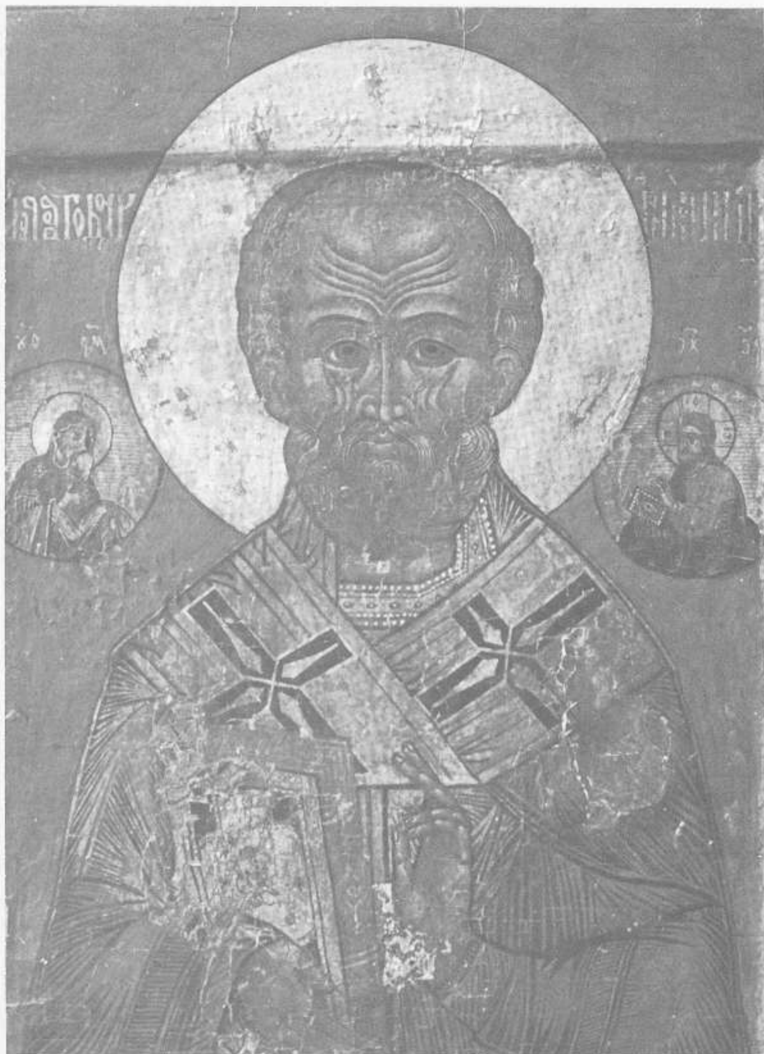
On comprend alors l'importance de la contemplation, dont l'ascèse est vue comme une préparation. La nature sensible doit se libérer de toute attache avec le monde et le péché comme de toute influence extérieure, se plonger dans le nuit mystique et atteindre l'illumination divine.

Nous ne sommes pas nés pour manger et boire mais pour briller par nos vertus à la gloire de notre Créateur. Nous nous nourrissons par nécessité, pour que notre vie garde sa force pour la contemplation pour laquelle, à vrai dire, nous sommes nés [4].

Et l'on comprend l'importance du mouvement monastique. Parmi les ascètes se trouvaient des membres des grandes familles et même des empereurs comme Nicéphore Phocas, Michel IV et l'impératrice Théophano. Aux XIVe-XVe siècles, dans les nombreux monastères de l'Empire vivaient environ 180 000 moines et moniales. Et ce n'est pas par hasard si les premières icônes n'étaient pas celles du Christ, mais les icônes des stylites qui étaient « les formes terrestres de l'ange ».

Ce n'est qu'après avoir rappelé cette place de la contemplation que l'on peut évoquer le culte byzantin et en saisir l'importance et les caractéristiques.

3. *Lettres*, P.G. 26, col. 1411.
4. Nicéphore Blemmydès, *Epistola universalior et ad multos (Lettre destinée à un plus large public)*, P.G. 142, col. 608.



Saint Nicolas.
Icône russe, début XVIIIe siècle.
(Coll. privée).

Le culte

Dans le culte, l'âme s'élève vers la sphère transcendante de Dieu. La beauté des peintures et des décorations, l'expressivité des chants, la solennité des rites, concourent à toucher l'homme par la présence des mystères. Chaque geste, chaque symbole est déjà une présence de l'éternité.

Le culte est donc avant tout célébration devant le trône du Roi du Ciel. Les autres aspects, comme l'enseignement ou la participation des fidèles, lui sont subordonnés. Ainsi, pendant la liturgie, les célébrants figurent la hiérarchie céleste : « Nous qui mystiquement représentons les chérubins et chantons à la vivifiante Trinité l'hymne trois fois saint, dépouillons-nous de toute occupation terrestre » (Hymne des Chérubins de la liturgie). Cette conception de la liturgie conduit à un phénomène étrange, qu'on observe encore au XVIIe siècle en Russie, la « Mnogoglassie » [5] : c'est l'habitude de célébrer dans une église plusieurs offices en même temps. De ce fait la langue de ces offices se revêt d'un caractère glossolalique ou ésotérique par déformation de la prononciation. Ce qui compte, c'est l'accomplissement du service devant le trône de Dieu et tout doit contribuer à sa gloire. Ainsi, les étrangers qui assistaient aux cérémonies dans la cathédrale de Sainte-Sophie étaient bouleversés par leur beauté : « Nous ne savions pas si nous étions au Ciel ou sur la terre... »

Dans ce monde d'une richesse matérielle éblouissante, les forces spirituelles devaient avoir un dynamisme encore plus puissant pour élever l'homme vers la beauté du monde intelligible, celui de Dieu.

Dans cet accord relatif des richesses matérielles et de la vie spirituelle, l'art devait jouer un rôle primordial. La fonction de l'image consiste à faire apparaître le monde de la gloire de Dieu, à transformer ce monde en vision. « A travers l'image visible notre pensée doit se jeter par un élan spirituel vers la grandeur invisible de la divinité [6]. »

L'image

Un Occidental peut se demander pourquoi le Byzantin était tellement fasciné par l'image. Certes, cette fascination s'explique par la place de l'image dans l'antiquité grecque, et des motivations polémiques ont pu jouer après la crise iconoclaste. Mais c'est la théologie de l'Incarnation qui a donné à l'image sa face originale dans l'Église byzantine.

Ainsi, pendant un millénaire, l'art byzantin a comme préoccupation principale la spiritualisation des formes et des sujets. Ce n'est pas l'épisode passager qu'il veut représenter, mais l'idée religieuse, la vérité de foi. Ces peintures ne sont pas méditation

5. Cf. Boris OUSPENSKY, « Semiotika ikony » (« La sémantique de l'icône », *Russia*, t. 3 (1977), Einaudi, Turin, p. 205.

6. Gian-Domenico MANSI, *op. cit.*, t. 12, col. 1061.

individuelle d'un artiste, mais théologie en images. C'est la raison pour laquelle le peintre était soumis au magistère de l'Église. Il n'était qu'un interprète et son nom n'apparaît sur les icônes qu'à une époque tardive. Cela n'empêchait ni le niveau artistique, ni la recherche de nouvelles formes, ni l'introduction de nouveaux thèmes. Mais ces créations restaient toujours dans le cadre de la doctrine de l'Église qui surveillait de près les travaux, comme le montrent les canons des conciles et des synodes.

La tradition a trouvé sa forme définitive après l'iconoclasme, au IXe siècle. Dans la théologie de l'image, celle-ci est devenue un des principes fondamentaux par la doctrine du prototype. Ainsi toute icône est une interprétation fidèle du prototype (voir le chapitre 1 sur la genèse de l'icône). Tout en n'excluant pas les traits portraitiques d'un saint, elle le représente dans sa dimension spirituelle : ainsi le visage de saint Pierre montre ses traits caractéristiques, que nous connaissons par les Évangiles, et il se distingue nettement de saint Paul ou de saint André.

Les descriptions des saints se sont transmises par la tradition orale, très vivante pendant les premiers siècles. On les trouve d'abord dans les livres liturgiques, plus tard dans les manuels des peintres. L'art occidental, lui aussi, a gardé ces traits caractéristiques, mais il les a interprétés plus librement car il n'était pas lié à la théologie byzantine.

Or, pour beaucoup de saints on ne connaît pas les sources historiques de leur figure. Dans ce cas, c'est leur sainteté spécifique qui donne à l'image une réalité spirituelle. Les nombreux martyrs forment une catégorie spéciale dans la hiérarchie des saints avec leurs couleurs et gestes typiques, car tous ont en commun le témoignage par le don de leur vie. Ainsi, leur caractère individuel est absorbé par l'idée théologique, l'essentiel de leur existence. Cela vaut par excellence de l'icône du Christ et de la Vierge. Le Christ est surtout le Logos qui s'est fait homme pour notre salut. Ses attributs, le geste de bénédiction, le livre, les couleurs de ses vêtements, et surtout l'auréole avec l'inscription « Je suis celui qui suis » expriment le mystère du Pantocrator. Il est Dieu et homme et règne sur l'univers.

L'homme transfiguré

La fidélité de la peinture byzantine à l'anthropologie grecque n'est pas seulement due à l'influence de l'hellénisme, elle est aussi une des conséquences de la théologie de l'incarnation. Dans le Christ et ses saints s'est réalisée l'idée de l'humanité dans sa plénitude. Elle dépasse le symbole qui ne peut exprimer qu'une idée abstraite.

En effet, l'image antique de l'homme est radicalement transformée. Étant donné le souci de spiritualiser le monde, l'image d'une beauté charnelle était impropre à exprimer la nouvelle créature : tout ce qui rappelle le monde sensible devait donc être transfiguré.

Sainte Barbara.
Icône russe, XVe siècle.



Si, dans l'art hellénistique dont le champ d'action est surtout la sculpture, le torse est la partie chargée de signification, dans l'art byzantin le corps humain perd son aspect naturaliste. Ainsi, les corps des ascètes diminués par l'ascèse, et même celui du Christ au baptême, peuvent être représentés nus sans choquer la sensibilité des fidèles. D'ordinaire, qui plus est, le corps disparaît sous ses vêtements, avec des lignes fines qui donnent une impression irrationnelle et abstraite.



Saint Georges.

Dans l'iconographie byzantine, c'est le visage qui devient le centre de la représentation. Il est le lieu de présence de l'Esprit de Dieu, car la tête est le siège de l'intelligence et de la sagesse.

La carnation rose de l'antiquité fait place à des tons qui jouent sur les ocres. La chaleur de la chair devient chaleur de l'esprit. Se refusant à donner l'illusion d'un corps dans l'espace naturel, le modelage est une évocation intérieure. Et au fond de ces tons plutôt ternes, brille la lumière, comme les rayons d'un soleil intérieur qui, par de fines hachures, donnent l'impression d'une vie intense. Aussi les parties du visage sont spiritualisées car, selon Jean Mauropous [7], un bon artiste ne doit pas seulement représenter le corps mais aussi l'âme. Toute l'attention est concentrée sur le regard qui rayonne vers le spectateur (pl. 30, p. 189). Au début, les yeux grands ouverts, démesurés, fascinent le spectateur et s'imposent à lui. Plus tard, après l'iconoclasme, où l'icône a trouvé un certain équilibre entre l'humain et le divin, et surtout sur les icônes russes à partir du XIVe siècle, ce regard devient plus doux, bien qu'il garde sa fermeté. Peut-être est-ce une expression de l'hésychasme, qui devient la force nouvelle dans la vie religieuse, en Russie aussi.

Dès lors, le type iconographique du Sauveur au regard courroucé perd son aspect hostile et devient « l'ami des hommes » des textes liturgiques, tout en gardant la caractéristique de sa composition.

Au-dessus des arcades qui entourent les yeux et renforcent l'expression du regard, s'élève le front, siège de la sagesse, souvent très haut, bombé et exprimant la puissance de l'esprit [8]. Le nez qui prend ses racines dans le front est souvent rallongé, ce qui donne aux visages une grande noblesse. Au bout du nez, les narines, sans lourdeur, comme frémissantes sous le mouvement de l'Esprit, expriment la passion du saint pour Dieu. Ni trop bombées, ni trop plates, les joues entourent harmonieusement la bouche. Seules les joues des ascètes, des moines et des évêques, montrent des rides profondes, traces du jeûne et des veilles de prières.

La bouche, la partie sensuelle du visage, est toujours très fine, dessinée souvent de façon géométrique. Elle est toujours fermée dans le silence de la contemplation; et saint Jean l'Évangéliste

7. JEAN MAUROPOUS, ou D'EUCHAÏTA, *Vers iambiques*, P.G. 120, col. 1174, vers 1555-1558.

8. Olivier CLÉMENT, *le Visage intérieur*, Stock, Paris, pp. 13-15.

pose encore son doigt sur elle car, dans le monde de la gloire, tout est vision. Il est significatif que, même les saints autour du trône du Christ, malgré les indications de l'Écriture, ont les bouches fermées. (En Occident, au contraire, Fra Angelico représente des anges qui chantent.)

Le mouvement du visage aboutit à un menton énergique, mais non volontaire, même marqué à travers une barbe qui descend dans le rythme de ses mèches.

La tête est toujours entourée par une auréole, symbole de la gloire de Dieu, qui accomplit ce processus de spiritualisation du personnage.

Cette tendance à spiritualiser se montre encore plus clairement peut-être dans les détails de l'icône. Malgré des fluctuations, à certaines époques, l'art byzantin évite de représenter la nature comme elle nous apparaît : ainsi les rochers des paysages semblent échapper à la pesanteur. Les architectures souvent somptueuses et les objets ne sont pas subordonnés à l'espace, mais ont chacun leur propre perspective. De même, les couleurs ne sont pas celles de la nature, mais elles ont une signification et obéissent aux exigences de la composition. Et le tout est pénétré par une lumière qui ne jette pas d'ombres. C'est la lumière de la Divinité qui est communiquée à travers les hiérarchies célestes et terrestres pour se refléter, à son dernier degré, dans la matière de l'icône.

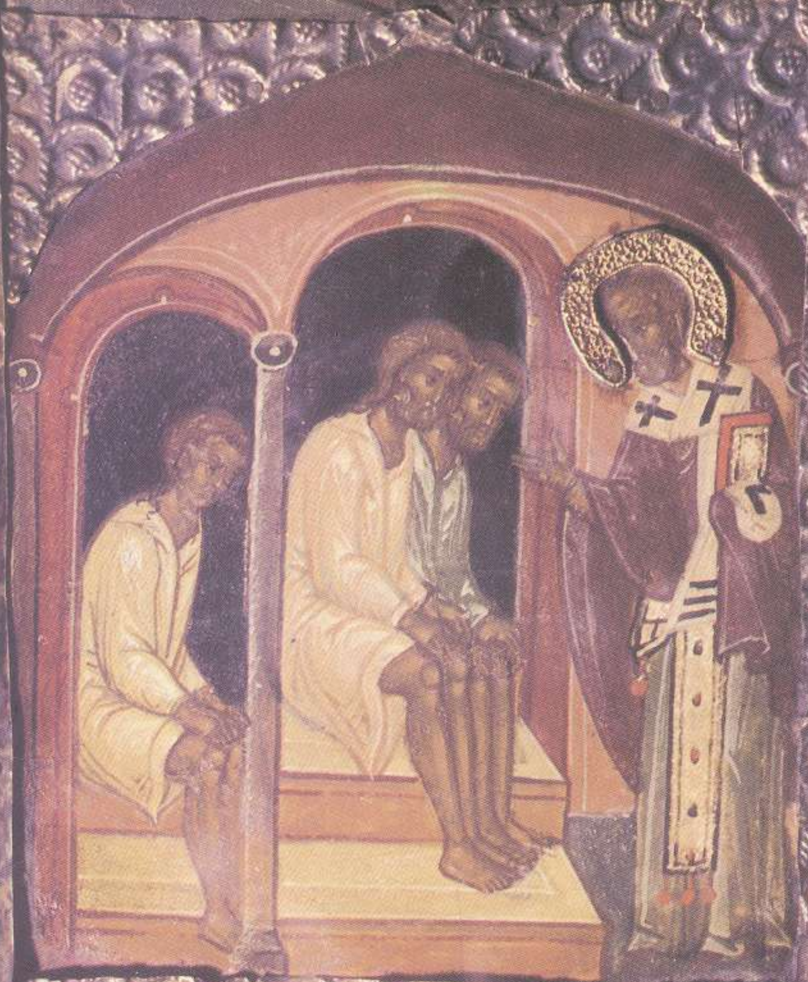
Image et réalité

Ces particularités de l'art byzantin nous posent une question : l'homme du Moyen Age identifiait-il cet art avec la réalité dans laquelle il vivait ? Il est probable qu'il voyait les choses dans la nature comme nous les voyons aujourd'hui. Il faut donc chercher les raisons des formes particulières de cet art, non dans l'observation, mais dans les idées qui commandaient cette stylisation. En effet, dès les premiers siècles, l'art religieux renonce de plus en plus à la beauté terrestre de l'Antiquité et crée des formes nouvelles. Ainsi, après une évolution de plusieurs siècles, apparaît le monde iconographique de Byzance. Les forces de cette évolution artistique étaient les idées religieuses et philosophiques de l'époque. Elles préparaient en même temps les fidèles à voir dans l'image la vraie réalité, celle qui est au-dessus de toutes les apparences.

Ainsi, malgré l'érudition et l'intérêt des Byzantins pour les sciences, la question de la ressemblance avec la nature ne se posait pas car l'image devait représenter les vérités éternelles. Pour exprimer leur caractère mystérieux, elle devait se servir aussi d'un langage mystérieux, différent de celui de notre monde.



11. ***Saint Nicolas.***
Détail. Apparition aux prisonniers.
École de Moscou, XVIe siècle.
(Musée du Vatican, Rome).



Chapitre 4

Les icônes et les genres littéraires

Quand on parle du travail de l'iconographe, on ne dit pas « peindre » une icône, mais — en grec comme en russe — on dit « écrire » une icône. Même si la signification du mot grec *grapheîn* est en soi plus large que celle du mot russe *pisat'*, les deux termes expriment bien que cette peinture est analogue à l'écriture, voire identique. Comme la parole écrite, l'icône enseigne la vérité chrétienne : elle est une théologie en images. Aussi n'est-il pas étonnant que les différents genres littéraires aient influencé l'iconographie. Le caractère didactique n'a jamais été absent de l'icône, même au cours des premiers siècles où les fidèles voyaient en elle avant tout une présence du saint. Bientôt apparurent les descriptions détaillées, surtout des icônes représentant une scène, et le style se fit alors narratif ; ce n'est toutefois qu'à une époque tardive que ce style narratif devint dominant.

A quelles sources littéraires ont puisé les peintres d'icônes ? D'abord et avant tout à l'Écriture Sainte ; mais à ce fond biblique s'ajoutent les apocryphes, les textes liturgiques et hagiographiques, comme aussi les sermons des Pères. Pourtant ni la pluralité des sources, ni leur inégale valeur n'ont entamé l'unité fondamentale de l'iconographie ; en revanche, cette diversité a engendré une plus grande richesse de thèmes, qui se retrouve dans l'ensemble du culte orthodoxe. Ce qui peut surprendre, c'est que l'art byzantin ait assimilé certains éléments et en fait refusé d'autres et que ce choix ait abouti à l'unité que nous admirons.

Voilà pour le fond ; qu'en est-il de la forme ? L'icône s'inspire des genres littéraires dominant à l'époque ; elle se conforme à leurs lois et à leurs schémas. C'est dans ces genres que nous trouvons l'explication de certains détails de la peinture byzantine, à première vue étranges, voire même bizarres.

Dans son livre sur l'iconographie, Konrad Onasch a consacré une partie importante de ses recherches à ces genres littéraires par lesquels elle s'exprime. Il a relevé quatre modèles de base : panégyrique, épique, dramatique et dogmatique [1].

Aux premiers siècles, seuls quelques éléments de ces modèles apparaissent dans l'art. Après l'iconoclasme, le schéma de décoration des églises trouve sa forme définitive et ces genres se sont pleinement développés. D'abord, des scènes bibliques couvrent les murs des églises jusqu'à une sorte d'exubérance comme on le voit en Serbie, par exemple à Dečani, où leur nombre s'élève à plus de mille scènes. Les églises de Roumanie, elles aussi, montrent cette extrême richesse. Avec le temps, le centre de l'iconographie se déplace vers la Russie et c'est surtout là, depuis le XVIe siècle, que dans les icônes des saints l'image principale est entourée de scènes représentant fidèlement les étapes importantes de leur vie telle que la relatent les hagiographes. Dans le cadre de cette étude, nous devons nous borner à quelques exemples, mais on peut en découvrir d'autres dans chaque exposition d'icônes et ainsi se rendre compte de l'importance de cette transformation.

De plus, ce processus annonce une certaine décadence de l'iconographie car l'icône monumentale, dont le seul but est de rendre présent le prototype, perd son caractère quand elle devient trop didactique. Avec le temps, la simplicité des formes et leur transparence font place à une miniaturisation qui, elle aussi, détourne le regard de l'essentiel au profit du détail. Mais, dans l'ensemble, sauf rares exceptions, les idées exprimées restent fidèles à la doctrine de l'Église orthodoxe et manifestent, à chaque époque, l'influence des courants religieux qui renouvellent alors la vie de l'Église.

Le modèle panégyrique

Un « *logos panégyrikos* », un « discours panégyrique », était déjà dans l'Antiquité un discours célébrant une grande personnalité [2]. Aussi l'Église a-t-elle adopté ce genre dans les sermons prononcés devant les tombeaux des martyrs ou dans les églises consacrées à leur mémoire. Et les grands prédicateurs se montraient dignes des rhéteurs de l'Antiquité, leurs maîtres. Un exemple typique est le panégyrique prononcé par saint Basile en l'honneur du saint martyr Barlaam, qui montre en même temps le rôle dévolu à l'artiste.

1. Konrad ONASCH, *Die Ikonenmalerei*, Koehler-Amelang, Leipzig, 1968, pp. 151-191.
2. Primitivement, la « *panégyris* » était une assemblée de citoyens ou même de plusieurs cités et le discours prononcé à cette occasion avait pour thème le motif de cette réunion ou quelque intérêt commun ; plus tard seulement, on prit pour thème un « héros », un grand personnage.

Venez à mon aide, peintres fameux des exploits héroïques. Rehaussez par votre art l'image imparfaite que je trace de ce stratège ; faites briller avec les couleurs de la peinture l'athlète victorieux que j'ai représenté avec trop peu d'éclat ; je voudrais être vaincu par vous dans le tableau de la vaillance du martyre ; je me réjouirais d'être aujourd'hui surpassé par votre talent. Montrez-nous du lutteur une brillante image ; montrez-nous les démons hurlants, car ils sont aujourd'hui, grâce à vous, abattus par les victoires des martyrs ; faites-leur voir encore cette main ardente et victorieuse. Et représentez aussi sur votre tableau celui qui préside au combat et donne la victoire, le Christ [3].

Ce qui frappe dans ce genre littéraire, ce sont les expressions fleuries, une certaine emphase dans les termes. Cela tient à la nature même du panégyrique. Le prédicateur doit non seulement émouvoir les fidèles, mais les convaincre et les exhorter à l'action. Aussi doit-il user de termes chargés d'émotion et teintés de poésie. Non moins frappantes sont les comparaisons empruntées à la vie et à l'ambiance de l'arène : comparaisons certainement comprises à une époque dont elles reflètent la civilisation. Mais leur sens a complètement changé dans un sermon chrétien : si le panégyrique païen célèbre les héros en louant leur force et leur courage, la « lutte héroïque » des martyrs, au contraire, ne consiste pas dans leur action visible (ou extérieure), elle est une manifestation de la grâce, elle fait du martyre une image de la mort et de la victoire du Christ.



Saint Nicolas et scènes de sa vie.

Cette ressemblance par rapport au Christ est la clé qui nous livre la connaissance intime de la sainteté orientale. Aussi les détails de la vie d'un saint se conforment-ils à ceux de la vie du Christ. Si l'iconographie représente la nativité de saint Nicolas (pl. 10, p. 57) ou de saint Serge de Radonège, il emploie exactement le même schéma que pour la nativité de la Vierge, schéma lui-même modelé sur celui de la nativité du Christ. Pour décrire la sainteté exceptionnelle de ces saints, l'hagiographe et le peintre emploient d'autres scènes types, les *« topoi »*. Tels le *topos* de la stérilité des parents de Jean-Baptiste et de Samuel, le *topos* de l'ascèse du nourrisson qui refuse le lait de sa mère les mercredi et vendredi, jours de jeûne dans l'Église orthodoxe ; le *topos* du Christ enfant : comme lui, le saint dès son enfance apprend tout facilement et vite ; il est du reste confié à un moine et vit dans la maison de Dieu ; puis, devenu diacre, prêtre, évêque, il reçoit le don d'accomplir des miracles, de guérir les malades, de chasser les démons..., autant de *« topoi »* du Christ. De même encore, à la fin de leur vie, les martyrs subissent le sort de leur Maître ; ils sont flagellés, torturés et même crucifiés. Et leur sépulture rappelle l'icône de la sépulture du Christ.

Cette série comprend aussi toujours des scènes hagiographiques : elles représentent des événements qui ont marqué la vie du saint comme martyr, évêque ou moine. Ces scènes comportent

3. Cf. Boris BOBRINSKOY, *art. cit.*, p. 228, citant le sermon 17 sur saint Barlaam, dont nous avons déjà reproduit un passage dans le chapitre 1 : P.G. 31, col. 488-489.



Saint Nicolas.
apparitions aux prisonniers.



Saint Nicolas.
Apparitions aux marins.



Saint Jean-Baptiste dans le désert.

néanmoins une référence à l'Évangile ou aux Béatitudes : par exemple, saint Nicolas secourt des prisonniers ou médite la parole du Christ qui recommande de visiter les prisonniers (Mt 25, 36) (pl. 11, p. 65 et 12, p. 69).

Étonnante est la représentation de saint Jean-Baptiste, au milieu d'un paradis (pl. 13, p. 73) (ce *topos* reparaît dans l'icône de sainte Marie l'Égyptienne). Le « locus amœnus » de Virgile reçoit ici une signification nouvelle, étroitement liée à son contexte hagiographique. Les déserts où vécurent les ascètes, lieux aussi terrifiants que les profondes forêts du Nord de la Russie, sont bien décrits dans leur *Vitae*, mais ils ne sont pas entrés dans leur iconographie car ce qui importait était leur caractère spirituel : par sa victoire sur les démons, l'ascète a transformé ces déserts en paradis spirituels ; et même la nature hostile participe à cette transformation : les bêtes sauvages sont attirées et vivent paisiblement auprès des saints. L'influence du panégyrique se remarque dans les autres domaines de l'iconographie. On l'aperçoit même dans certains titres des icônes de la Vierge. Le type de la « Platytera », par exemple, vient d'une expression liturgique : « Dieu a fait ton sein plus vaste que les cieux. » La Vierge est représentée en attitude d'orante, les mains levées, la poitrine ornée d'un disque figurant le Logos préexistant. De même, l'aspect adulte de l'enfant sur les icônes de la Vierge semblent une allusion à Daniel (7, 9) où est décrit un « puer-senex », enfant-vieillard. L'expression *Pantocrator* (celui-qui-domine-tout) indique, elle aussi, pareille influence.

Constater l'influence du genre panégyrique sur l'iconographie ne constitue pas une démythisation. La vie des saints obéit aux lois de la grâce qui produit ses effets indépendamment du monde matériel. C'est cela que comprenait d'instinct le fidèle du Moyen Age, plus sensible que nous à ce langage des symboles. Il lisait ces icônes comme un livre, il se laissait imprégner par la vie et les vertus des saints. Peut-être même n'aurait-il pas très bien compris une recherche de la vérité historique telle que la conçoit la science moderne.

Le modèle épique

Ce modèle épique serait le plus proche de la vérité historique : il raconte, dans l'ordre chronologique et en détail, soit un événement biblique soit la vie d'un saint. L'accent y est mis sur la fidélité à l'histoire. C'est ce qui le distingue du modèle précédent, où primait, nous l'avons vu, l'élément rhétorique ; dans celui-ci, au contraire, domine une exigence historique.

Comme dans le cas du modèle panégyrique, les scènes sont disposées tout autour de l'image principale dont elles développent le thème. Mais, en général, elles sont traitées dans le « style continu », c'est-à-dire elles figurent à l'intérieur de l'icône et s'enchaînent sans interruption. Les éléments panégyriques ne manquent pas, mais sont subordonnés à la structure de l'ensemble.



Ce modèle épique est le plus souvent appliqué à l'icône du prophète Élie. Selon les données du récit biblique, les scènes peuvent être nombreuses. Certaines icônes en présentent jusqu'à douze, d'autres se limitent à quatre ou six.



Saint Serge de Radonesh.

Le prophète Élie était très vénéré, surtout en Russie où il était devenu le protecteur des populations rurales, supplantant le vieux dieu païen Peroun (pl. 15, p. 81). Mais sa supériorité sur les autres prophètes tenait à son ascension dans le ciel sur un char de feu. Cette scène occupe toujours le centre de la composition. Autour d'elle se groupent celles qui préparent ce grand événement : le prophète au désert, nourri par un corbeau ; réveillé par un ange qui lui transmet l'ordre de Dieu ; ressuscitant le fils de la veuve de Sarepta ; passant avec Élisée le Jourdain à pied sec. Quelquefois même est représenté le massacre des prêtres païens.

L'icône de la Nativité est composée, elle aussi, selon ce modèle : au centre, la crèche avec la Vierge et autour les autres personnages mentionnés dans l'Évangile : anges, bergers, rois mages ; en bas, deux scènes provenant des apocryphes : saint Joseph en proie au doute et les servantes (ou sages-femmes) en train de baigner l'enfant.

En dehors des thèmes bibliques, certaines icônes de saints appartiennent également à ce modèle épique. Telles, parmi les plus anciennes, celles des saints Boris et Gleb. Fils du Prince Vladimir, ils furent assassinés par leur frère païen Sviatoslav ; ces deux saints sont les premiers martyrs de la Russie.

Un autre exemple est celui de l'icône de saint Serge de Radonège (pl. 14, p. 77). Regardons-la plus en détail : sur les bords sont rappelés les événements de la vie du saint, sa naissance, son éducation par un moine, son ordination et puis les événements liés à la fondation de son monastère. De la même façon sont décrites les vies de saint Pierre et de saint Alexis, métropolite de Moscou.

Si l'on compare ces icônes de Russie avec les fresques de Grèce et des pays balkaniques, on peut reconnaître aux icônes russes un style plus sobre et objectif. Les fresques affectionnent les scènes de martyre souvent d'une étonnante violence et révèlent une prédilection pour les faits miraculeux — ce qui les rapproche du modèle panégyrique. Ces traits s'expliquent par l'environnement historique : les fresques de cette époque visaient à soutenir la foi des fidèles dans les épreuves de l'occupation turque.

Le modèle épique suit fidèlement les récits des livres sacrés ou ceux des hagiographes. Cependant, l'icône ne devient pas une simple illustration de l'histoire, car ses formes spiritualisées lui confèrent l'aura du mystère : elle traduit à sa façon la dimension surnaturelle de l'Écriture et de la vie des saints.

12. *Saint Nicolas.*
Détail : Apparition aux marins dans la tempête.
École de Moscou, XVIe siècle.
(Musée du Vatican, Rome).

Le modèle dramatique

Si l'élément dramatique inhérent à toute réalité humaine trouve son expression spécifique dans le théâtre, il n'est pas absent des autres arts car le drame n'est pas simplement une technique théâtrale, mais il est aussi une donnée humaine fondamentale. Aussi n'est-il pas étonnant que cet élément dramatique tienne une grande place dans les sermons et récits religieux.

Déjà, Méliton de Sardes, au IIe siècle, et Éphrem le Syrien, au IVe siècle avaient usé savamment de tournures antithétiques et de dialogues pour provoquer cette tension dramatique qui fascine les hommes. Plus tard, leurs expressions ont été reprises dans des hymnes liturgiques qui, à leur tour, ont inspiré la peinture religieuse.

C'est en faisant surgir des conflits, des surprises et des contradictions que les peintres provoquaient eux aussi cette tension. La vie du Christ, sa passion et sa résurrection offraient à l'élaboration artistique une matière quasi inépuisable et fournissaient en même temps les *topoi* des scènes hagiographiques. Mais ici encore la souffrance humaine prend une ampleur qui la dépasse car, dans la Passion du Christ et même dans les passions des martyrs, la souffrance évoque toujours le drame divin de la Rédemption.

Ainsi le problème de la souffrance, insoluble dans la nuit du paganisme, reçoit une réponse et, à la lueur de la résurrection, un espoir renaît et même domine. Par son accent théologique, l'icône de la crucifixion n'invite pas à méditer sur des souffrances déchirantes, comme dans l'art gothique, mais laisse percer à travers les ombres de la mort l'épiphanie du Fils de l'homme, source d'espérance (pl. 16, p. 85). Dans l'attitude du crucifié tout est calme et paix. Celle des personnages sous la Croix exprime une douloureuse compassion : contraste où éclate le sens dramatique de la scène.

Une tension dramatique anime aussi d'autres scènes. Dans l'icône de l'Annonciation, elle se manifeste par le contraste entre le geste impérieux de l'ange Gabriel et le recueillement de la Vierge qui pèse la gravité de sa décision. Nous trouvons un geste semblable au centre de l'icône de la résurrection de Lazare, le geste de celui qui a pouvoir sur la mort et la vie, tandis qu'autour de lui se dessinent des attitudes vivement contrastées : stupéfaction des juifs incrédules, surprise joyeuse des Apôtres, gratitude confiante des deux sœurs de Lazare.

Autre exemple du modèle dramatique : l'icône de la résurrection. Mieux qu'aucune autre icône, la fresque de Kharié-Djami en a rendu l'intensité dramatique. Tout est concentré sur un moment et sur la personne du Ressuscité dont le vêtement blanc sur fond bleu foncé brille comme un éclair. Il descend dans le royaume des ténèbres pour en faire remonter Adam et Ève et, avec eux, tous les justes : les deux mouvements ne font qu'un. C'est dans cette simplicité de la scène que réside sa grandeur. Sur d'autres icônes apparaissent des anges portant les instruments de la passion ou

terrassant les démons, mais de telles explications restent à la périphérie du mystère.

La fresque de Kharié-Djami témoigne d'un choix parmi les nombreux symboles et images qu'offre la liturgie de la fête ; elle se limite au thème central, l'isole des autres éléments et atteint ainsi une rare puissance dramatique (pl. 17, p. 89).

Le modèle du traité théologique

Chaque icône, même la plus modeste, ne se borne pas à peindre une scène ou un personnage, elle comporte aussi un arrière-plan théologique. Avec ses moyens propres, les formes et les couleurs, l'image représente ce que l'Écriture enseigne par la parole. Mais, si la théologie approfondit une vérité par des raisonnements, l'image en offre comme une vision. Par là, l'image reste toujours dans le domaine du figuratif, même quand elle transfigure la réalité concrète pour en dégager la portée théologique. Déjà les toutes premières icônes contiennent ces deux éléments : l'aspect théologique est toujours lié à la représentation concrète. Cette loi régira toute l'évolution de l'iconographie.

Mais l'élément théologique a une autre fonction que le genre panégyrique. Si ce dernier reste principalement dans le domaine du langage, de la forme, et fait de l'icône une « laudatio », un éloge, du saint, l'élément théologique tient au fond même, à l'objet représenté, dont il reflète le mystère, élevant ainsi l'art byzantin à son ultime degré de spiritualisation. Cet aspect théologique peut dominer la composition entière, comme on le constate dès le XIIIe siècle dans l'icône de l'Annonciation d'Oustioug où la personne de l'Emmanuel s'imprime en rouge sur la poitrine de la Vierge. Plus tard, surtout à partir du XVIe siècle en Russie, l'aspect théologique devient même l'objet de la représentation : l'icône n'est plus dès lors présence hypostatique du prototype, mais traité de théologie.

Ce phénomène peut être illustré par l'évolution de l'icône de la Trinité. Dans le monde byzantin elle est connue sous le nom de « philoxénie », c'est-à-dire « hospitalité » (celle d'Abraham accueillant trois visiteurs). Très ancien, ce thème se trouve dès le IVe siècle sur une mosaïque de Sainte-Marie-Majeure montrant l'épisode rapporté dans la *Genèse* (18, 1-15), que les Pères grecs ont toujours interprété comme une visite de la Sainte Trinité à Abraham. L'attention accordée aux trois personnages célestes lui vaut ce caractère théophanique. Mais les détails — les objets posés sur la table, Abraham et Sarah s'empressant auprès de leurs hôtes, le serviteur tuant le veau — accusent une conception plutôt historique. Cette forme a été reproduite jusqu'aux XVe et XVIe siècles et c'est avec André Roublev que l'aspect dogmatique domine et détermine toute la composition. Les détails sont réduits à l'essentiel ; il ne reste que les trois personnes célestes dans un tête-à-tête silencieux ; la table devient autel et ne porte que la coupe eucharis-

tique. Certains accessoires — le rocher, le chêne, la demeure — se transforment en symboles, une structure géométrique invisible (principalement le cercle) crée une unité qui laisse deviner l'intention du peintre : représenter la Sainte Trinité dans son mouvement d'amour et comme source de salut pour les hommes. Cette conception ne diminue pas la valeur historique de la scène, mais elle y superpose une interprétation théologique (pl. 29, p. 181).



Une autre icône de la Trinité montre une évolution ultérieure, qui s'écarte de la tradition biblique pour représenter les personnes divines et comment elles procèdent l'une de l'autre : conception purement théologique. Ainsi dans l'icône de la Paternité (pl. 31, p. 193) : le Père Éternel porte sur ses genoux le Verbe et celui-ci tient une auréole sur laquelle se détache le Saint-Esprit en forme de colombe. Bien que cette représentation ait un fondement biblique — « Le Fils qui est dans le sein du Père » (Jn 1, 18) et « Le Paraclet que je vous enverrai d'auprès du Père » (Jn 15, 26) — elle reflète surtout la distinction des personnes et leurs relations telles que les définit saint Grégoire de Naziance : Le Père est increé, sans origine, le Fils est né du Père, l'Esprit procède et est envoyé.

Cette conception dynamique du mystère a trouvé son expression dans le canon de la Pentecôte :

Roi des rois, Unique de l'Unique, seul
Verbe procédant du Père sans-principe, dans votre bienfaisance, Vous avez vraiment fait briller votre Esprit égal à
Vous en puissance sur vos Apôtres qui vous chantent :
« Gloire à votre puissance, Seigneur [4] ».

Les conciles de Moscou ont refusé cette icône, ainsi que les autres à thème purement dogmatique, en raison de leur caractère abstrait, mais aussi à cause d'une certaine ambiguïté quant au « Filioque », question de grande importance pour l'Église orthodoxe. Ces icônes ne présentent plus un personnage, ou une scène concrète de l'Écriture, et il leur manque le lien direct avec le mystère de l'Incarnation. Mais les interdictions conciliaires ne pouvaient pas arrêter une évolution qui avait ses racines dans la vie religieuse depuis le XVIᵉ siècle.

Sous l'influence des études classiques et des courants rationalistes venus de l'Occident, les gens étaient trop fascinés par les nouvelles idées pour se contenter de la simplicité des formes anciennes. Dès lors se multiplient les icônes dogmatiques, dont les titres seuls indiquent déjà le caractère spéculatif : « Verbe, Fils Unique », « Notre Père », « De Toi se réjouit toute créature ».

Le style miniaturisé permet de réaliser des icônes avec une multitude de scènes différentes et une profusion de détails. L'icône était devenue un traité de théologie et de philosophie qui se lisait

13. *Saint Jean-Baptiste dans le désert.*
École de Palekh, XVIIIᵉ siècle.
(Collection Korin, Moscou).

4. Euthyme MERCENIER, *la Prière des Églises de rite byzantin*, « Quatrième ode », Éditions de l'abbaye de Chevetogne, Chevetogne, 1948, p. 373.

comme un livre ésotérique (pl. 34, p. 213). Mais les symboles et allégories, souvent d'origines culturelles diverses (Antiquité, Orient, Cabale) n'étaient déchiffrables qu'aux érudits. Le peuple restait étranger à ce monde. Il est donc difficile de décrire en détail une seule de ces icônes : leur analyse relève aujourd'hui d'un travail scientifique qui permet de découvrir les clés de ces constructions savantes et leur place dans la mentalité de l'époque.

Avec ces représentations dogmatiques se termine aussi une histoire millénaire de l'iconographie. On ne peut se défendre d'une certaine tristesse à constater cette évolution : l'icône, dont l'essence était l'image revêtant le mystère, devenue pur enseignement doctrinal, puis jeu de signes et de symboles pour l'esprit fier de ses subtilités.

Ainsi, pour finir, se pose la question suivante : comment a pu se perdre la richesse théologique de l'icône avec son langage, ses moyens d'expression ? La réponse qui accuse le « rationalisme occidental » n'en est pas une car elle soulève une autre question : pourquoi l'icône avec sa profondeur spirituelle n'a-t-elle pu résister à ce rationalisme ?

Ni les historiens, ni les théologiens, ne nous donneront peut-être une réponse satisfaisante. Reste à espérer que nous retrouvions l'icône véritable sous le visage toujours nouveau qui est le sien : l'icône où se reflètent les valeurs de notre temps, mais plus encore la foi chrétienne de toujours.

Chapitre 5

Les théories de l'image

La longue genèse de l'image sacrée nous a permis de déceler ses sources théologiques comme aussi ses conditionnements culturels. Il est temps de poser maintenant le problème de l'icône dans l'ordre théorique. On a vu clairement l'enjeu théologique de la lutte pour les images : l'incarnation du Verbe, ses relations avec le monde créé, avec la matière. Il reste à considérer la théorie de l'icône d'une façon plus abstraite : quelle est l'essence de l'image ? On le voit cette question qu'on ne peut éluder se trouve à la jonction de la philosophie et de la théologie.

Pour mieux comprendre les dimensions spirituelles de l'icône, il faut la distinguer des images. L'image fait partie de la catégorie des signes. Or, c'est par des signes que l'esprit humain se représente le monde. Depuis Platon, les philosophes ont construit différents systèmes pour prouver que la pensée correspond à la réalité, qu'elle est vraie. Ainsi se sont formés deux grands courants.

Le platonisme affirme que l'homme reconnaît les choses du monde au moyen d'idées préexistantes ; avant la naissance il a vu ces idées qui, elles seules, ont une véritable existence. Ce qui existe dans le monde matériel n'est qu'une ombre du monde éternel des idées.

L'Occident, ses courants philosophiques dominants et les sciences modernes suivent le plus souvent l'autre courant, celui de l'aristotélisme. Dans cette ligne, une connaissance est possible, parce que l'esprit humain est capable de faire abstraction des éléments individuels pour en dégager l'essence des choses et les classer dans un nombre restreint de catégories.

Ces théories de la connaissance jouent un grand rôle pour la conception de l'image, et toutes les deux vont servir à son explication. On peut même dire que la théorie de l'image est un cas particulier de la théorie de la connaissance.

L'image comme signe

Selon l'aristotélisme, l'homme a un double accès à la connaissance du monde : la pensée directe, où l'objet se présente sans intermédiaire à la perception, par exemple dans la sensation, et la pensée indirecte, où un signe déterminé se pose entre la réalité et l'esprit. Même si cette distinction n'est jamais très nette, car la conscience dispose de différents degrés d'images, la représentation indirecte est fondée sur le signe qui inclut nécessairement deux éléments : le signifiant et le sens qu'il annonce, le signifié. Ces deux éléments, deux aspects d'une même réalité, constituent le signe. Ainsi, dans le signe, le monde spirituel s'unit au monde matériel.

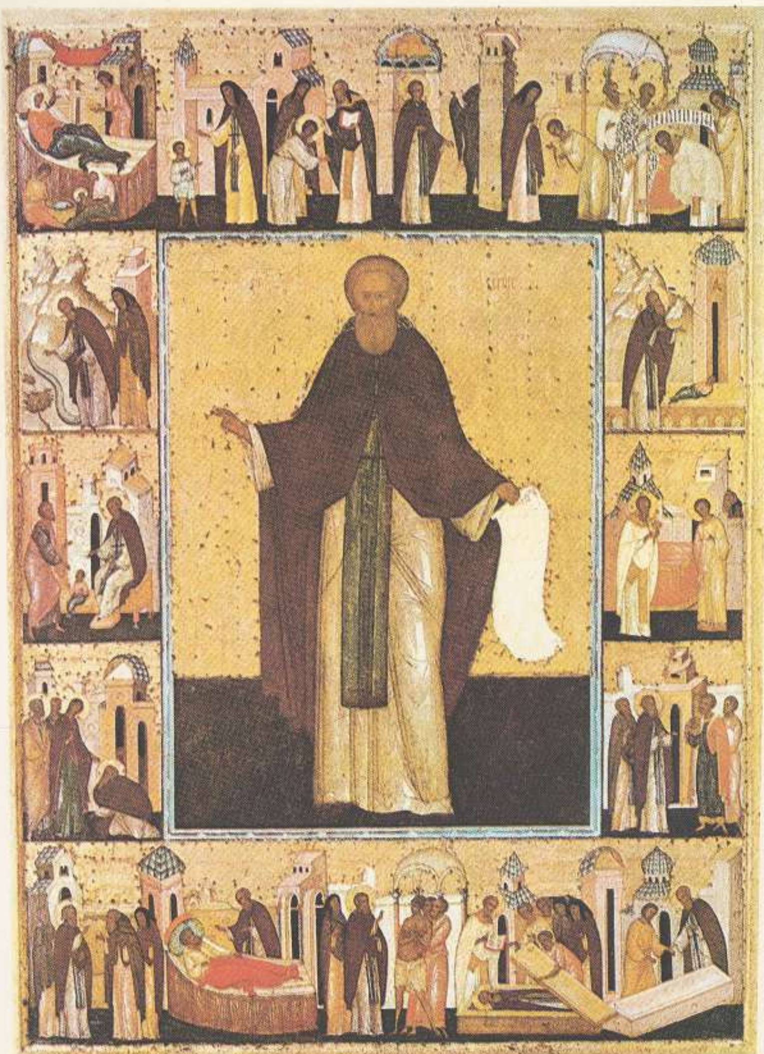
Comme représentation indirecte, le signe peut être une simple représentation adéquate à la réalité, qui, comme tel, fait surgir la présence de l'objet. Il représente l'objet comme une copie stylisée ou est fondé sur des conventions. A cette catégorie appartiennent les signaux de la vie quotidienne, les panneaux des rues, les signes et algorithmes des sciences, comme les mots d'une langue. Leur fonction est d'exprimer des définitions de façon plus claire et pratique. Mais ils restent dans les limites de leur domaine, ils sont comme enfermés en eux-mêmes.

Quand un signe ne présente plus une chose sensible, mais un sens abstrait, c'est-à-dire quand le signifié n'est plus représentable, alors apparaît une dimension qui dépasse le signifiant : le signe devient symbole. Aussi, dans le symbole, le signifiant et le signifié sont-ils intimement unis, mais le mode de leur union est une analogie et non une équation. Il y a un rapport entre le signe concret, matérialisé et une réalité absente, impossible à percevoir. Pourtant, malgré ses limites, le signifiant représente le plein sens du signifié. De plus, par l'influence du signifié, le signifiant participe à l'ouverture sur l'infini. Ainsi, le symbole est centripète, il tend par le signifié vers l'indicible il devient épiphanie. Cette interaction élargit les qualités du signe ; il peut exprimer des valeurs non figurables et même antinomiques. (Ainsi le symbole « feu » peut avoir une signification extensive qui va du « feu purificateur » jusqu'au « feu infernal ».)

Autre conséquence de l'extension du symbole : on ne peut facilement en déterminer le sens. Le symbole peut même avoir plusieurs sens et, par l'interprétation issue de la vision particulière d'un artiste ou sous l'influence d'un environnement historique, il peut recevoir une portée nouvelle. Ainsi, l'orante des catacombes peut être un symbole de l'âme du défunt, de la prière et même de l'Église.

Le caractère transcendant du symbole exige aussi un mode d'expression qui dépasse celui du signe : en se limitant à un sens direct, il représente le contenu avec une certaine emphase, amplifie la force d'expression et agit par redondance. A cela s'ajoute la répétition, qui permet d'approfondir le rayonnement du symbole. Ainsi dans le domaine religieux, par une répétition des paroles et

14. ***Saint Serge de Radonesh et scènes de sa vie.***
École du Maître Denis, Moscou, XVIe siècle.
(Musée Roublev, Moscou).



des gestes, les fidèles sont invités à s'ouvrir au monde de l'au-delà.

A la catégorie du symbole appartiennent aussi ses autres formes, comme l'emblème, l'allégorie, la parabole, et même le signe sous ses différents aspects dans la philosophie moderne. Tout cela montre la richesse et les virtualités du symbole, mais ne changent pas son essence, son caractère transcendant.

La pensée chrétienne, qui tend à exprimer les mystères de la foi, utilisera largement le symbole. D'abord, elle va se servir des symboles qui, malgré leur origine païenne, représentent des valeurs transcendantes de l'humanité. Ils seront approfondis, enrichis, par un sens spécifiquement chrétien (la colombe, le paon, l'ancre). Plus tard, le sens original s'effacera pour faire place aux créations nouvelles, comme le poisson ou l'agneau, symboles du Christ. A la fin de cette évolution, quand la théologie aura élaboré la doctrine de l'Incarnation, l'image proprement dite remplacera le symbole pour devenir la représentation privilégiée des mystères [1].

Tout en gardant toutes les propriétés du signe et du symbole, l'image sacrée ajoutera l'élément humain. Transcendant et abstrait, le symbole devient image transcendante mais concrète. Ainsi l'Infini se reflète dans le fini, l'indicible devient exprimable.

L'image comme participation au divin

Dans son analyse des différentes espèces d'images (*Discours contre ceux qui rejettent les images*, vers 730), Jean Damascène applique les catégories néo-platoniciennes de Denys l'Aréopagite. Pour lui, l'image est participation au modèle, au prototype. Elle n'est pas purement poétique, mais ontologique, la participation est ressemblance ontologique. Par sa nature, la participation dans l'ordre de la créature n'est jamais adéquate, mais inclut toujours une déficience. Ainsi saint Jean Damascène définit-il l'image comme « une ressemblance qui caractérise le prototype, tout en étant différente en quelque chose » [2]. Le degré de la ressemblance dépend du degré de sa participation au prototype. C'est le principe de la classification de saint Jean Damascène. Partant de l'image consubstantielle qu'est le Verbe, il aboutit à l'icône, le reflet des réalités invisibles dans la matière.

L'image, dans sa forme parfaite, dit-il, n'existe que dans la Sainte Trinité : c'est le Verbe éternel engendré par le Père, possédant en lui la plénitude de la nature divine. Tout ce que possède le Père, est aussi au Fils [3]. Le Verbe est participation parfaite, sans déficience, ressemblance parfaite. Sa nature est la même que celle du prototype.

1. C'est ainsi qu'il faut comprendre le canon 82 du concile quinisexte (dit in Trullo). Seule l'icône peut exprimer le caractère incarnée de la foi chrétienne ; le symbole garde sa place, tant qu'il remplit sa fonction.

2. *Contre ceux qui rejettent les images*, *op. cit.*, P.G. 94, col. 1240.

3. *Épître aux Colossiens* 1, 15 : « Il est l'image du Dieu invisible » ; *Épître aux Hébreux* 1, 3 : « Resplendissement de sa gloire, effigie de sa substance ».

Le degré suivant de cette hiérarchie est l'image que Dieu a des choses créées par lui : le monde tel qu'il existe dans « le conseil prééternel de Dieu ». Saint Jean Damascène reprend ici l'expression de Denys qui les avait qualifiées « prédéterminations ». Avant leur existence, depuis l'éternité, les choses sont présentes dans la pensée de Dieu comme un modèle, une image.

Le troisième genre d'images sont les choses visibles en tant qu'elles représentent les choses invisibles, « sans figure, afin qu'en les figurant corporellement, nous en ayons une connaissance voilée »[4]. La raison est que l'homme ne peut pas s'élever à la contemplation des choses invisibles sans l'intermédiaire des choses visibles. Aussi l'Écriture s'adapte à l'insuffisance de notre esprit, pour réveiller notre désir vers Dieu. De même la nature révèle les mystères de la foi : dans le soleil, sa lumière et ses rayons se reflète le mystère de la Trinité et pour ressembler à Dieu, l'homme a reçu, l'intelligence, le verbe et le souffle.

Le quatrième genre d'images est proche du précédent : ce sont les choses futures qui peuvent être préfigurées par une chose ou un événement présent : ainsi le buisson ardent évoque la Mère de Dieu, l'eau et la nuée évoquent l'Esprit qui baptise.

Le cinquième genre d'images est celui des choses passées qui sont faites pour garder la mémoire d'un personnage ou d'un événement. Ces images sont exprimées par la parole dans les livres ou desssinées sur des tableaux pour être contemplées de tous. « Grâce à elles, nous évitons le mal et aspirons au bien[5]. » C'est ici que saint Jean Damascène mentionne les icônes : « Nous aussi, aujourd'hui, nous peignons des images (icônes) de ceux qui ont excellé en vertu, pour nous les rappeler, les imiter et par amour pour eux[6]. »

Saint Jean Damascène ne va pas plus loin dans son analyse de l'image. Dans cette hiérarchie qui va de la ressemblance parfaite par l'identité substantielle entre le Père et le Fils, jusqu'aux choses sensibles, l'image occupe le degré le plus bas. L'analogie ici est la moins parfaite. Saint Jean Damascène ne distingue pas l'image naturelle, seule capable de participer à la substance du prototype, et l'image artificielle, participant par la seule ressemblance. Chez lui, la conception de l'image se fonde plutôt sur une participation ontologique.

La raison de ces ambiguïtés tient sans doute au fait que saint Jean Damascène devait faire face à l'objection fondamentale de l'iconoclasme, à savoir que la matière est mauvaise, incapable de représenter les réalités spirituelles. Pour revaloriser la matière, il reste dans les catégories du néo-platonisme de Denys. Ainsi, il donne à la participation ontologique un nouvel aspect en se fondant sur la christologie : « Je ne cesserai de vénérer la matière par

4. Christoph VON SCHOENBORN, *op. cit.*, pp. 191-193.
5. *Contre ceux qui rejettent les images*, *op. cit.*, P.G. 94, col. 1243-1244.
6. *Ibid.*, col.1245.

laquelle m'est advenu le salut. Mais je ne la vénère pas comme Dieu. Comment serait Dieu ce qui a existé à partir de rien ? Même si le corps de Dieu est Dieu, étant devenu par l'union hypostatique sans changement ce qui donne l'onction, tout en demeurant ce qu'il est par nature, chair animée d'une âme raisonnable, créée et non pas incréée ? Mais je vénère aussi le reste de la matière par laquelle m'est advenu le salut, comme remplie d'énergie divine et de grâce (...) Ne méprise pas la matière : elle n'est pas honteuse, car rien de ce que Dieu a fait n'est honteux [7]. »

Ce texte dégage bien le caractère de l'image dans sa richesse, même si elle appartient au dernier degré dans la hiérarchie. Le principe fondamental de cette conception tient à l'incarnation du Verbe. Dans l'union du Verbe avec la nature humaine, le corps du Christ est devenu saint, rempli de grâce. Jean l'appelle même « *homotheos* », égal à Dieu. Et, dans son corps, toute la matière a été sanctifiée. « Il semble que dans la pensée de Damascène il y avait l'idée d'une communication diffuse de la sainteté du corps du Christ aux autres matières, à une participation ontologique entre le corps du Christ et son effigie. Ainsi l'icône peut devenir médiatrice de grâce [8]. »

Ces deux analyses de l'image, l'une dans l'esprit et la méthode plutôt de l'aristotélisme, l'autre suivant le schéma du néo-platonisme de Denys, semblent à première vue opposées. Mais dans leur terme elles se recoupent. L'analyse du signe part de la forme la plus simple pour s'élever jusqu'au symbole avec son caractère épiphanique. L'analyse de l'icône commence avec l'image consubstantielle dans la divinité, pour descendre jusqu'à la plus grande matérialisation. Incontestablement, la dernière conception est plus riche, elle suppose la Révélation et elle est plus habituelle au monde byzantin. Mais elles ont en commun le trait essentiel de l'icône : une présence de l'indicible qui jaillit de la matière.

7. *Ibid.*
8. Christoph von Schoenborn, *op.cit.*, p. 195.

15. ***Prophète Élie et scènes de sa vie.***
École de Palekh, XVIIIe siècle.
(Musée de Palekh).



II. ÉLÉMENTS D'ESTHÉTIQUE

De même que les peintres tracent tout d'abord avec une seule couleur l'esquisse du portrait et, faisant fleurir, peu à peu, une couleur sur l'autre, précisent la ressemblance du portrait à son modèle (...) de même aussi la grâce de Dieu commence dans le baptême par refaire l'image ce qu'elle était quand l'homme vint à l'existence. Puis quand elle nous voit aspirer de tout notre vouloir à la beauté de la ressemblance (...) alors, laissant fleurir vertu sur vertu, élevant la beauté de l'âme de gloire en gloire, elle lui acquiert la marque de la ressemblance.

Diadoque de Photicé,
Cent chapitres gnostiques, 89

Même une personne non initiée à l'art des icônes est sensible à l'harmonie qui émane d'une icône peinte par un maître. Déjà des icônes plus modestes, plus artisanales provoquent l'admiration par leur simplicité ou même par le caractère primitif de certains de leurs éléments. Mais, si l'on compare ces icônes modestes avec les chefs-d'œuvre des grands maîtres, une grande différence se découvre.

Cette différence, d'abord et avant tout, tient au graphisme. Ce n'est pas la finesse du dessin qui constitue l'élément dominant, mais une harmonie spécifique de l'ensemble : il est impossible de comparer la structure d'une icône avec l'esquisse même inspirée et géniale d'un maître. Au lieu d'être d'abord le fruit d'une intuition ou la traduction d'une impression ou d'une abstraction, l'icône est le fruit d'une tradition : avant même d'être peinte, elle est une œuvre longuement méditée, patiemment élaborée, par des générations de peintres.

Ainsi l'icône est comme sous-tendue par une structure dans laquelle chaque élément trouve sa place, selon sa signification et sa valeur. Certes l'icône ne se réduit pas à cette structure, mais la structure est comme la condition d'existence d'une icône de maître, elle en est la marque propre.

Aussitôt se pose la question : cette structure est-elle le résultat d'un long travail vers la perfection de l'œuvre ou bien est-elle préconçue comme le principe organisateur de l'œuvre ? Cette structure est-elle le terme du travail ou l'origine du chef-d'œuvre ? La question est discutée.

En faveur de la seconde opinion on allègue certains faits historiques, récemment découverts, comme aussi une analyse rigoureuse et systématique des icônes exécutées par les maîtres. Que nous apportent ces études récentes et originales ? On sait maintenant que les iconographes étaient classés, hiérarchisés en différentes catégories. Ainsi le « *gramota* » des trois patriarches, texte confirmé par le tsar Alexis Mikhailovitch en 1669, indique que, parmi les

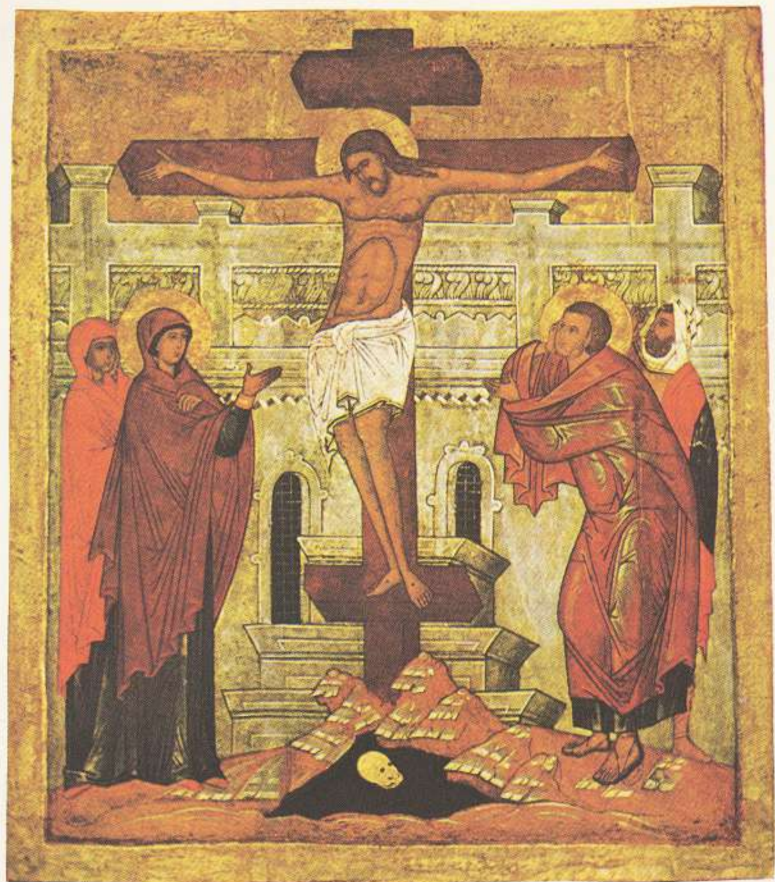
cinq catégories d'iconographes, les plus éminents sont les *« znameniteli » :* ceux qui font le plan, la structure géométrique, les traits du dessin, ceux aussi qui surveillent l'exécution des peintures.

V.N. Lazarev'[1] constata dans ses recherches que, dans les équipes de peintres qui décoraient les églises, il y avait autant de moines que de laïques, tous étant vénérés et bien rémunérés. (En 1481, Dionisi reçut pour l'iconostase de l'Assomption du Kremlin de Moscou, la somme énorme pour l'époque de cent roubles.) Malheureusement, les secrets de composition de ces maîtres ne nous sont pas parvenus. Cependant, sous les fresques on a découvert des tracés de lignes géométriques dont le peintre s'aidait pour organiser les surfaces et exécuter ensuite librement son dessin. On trouve la même technique dans la peinture romane de l'Occident (Normberg/Salzbourg, Saint-Savin en Poitou).

Les peintres de fresques exécutaient aussi les icônes des églises; il est plus que probable qu'ils employaient alors les mêmes principes de composition. Les analyses des dernières années le démontrent.

16. *Crucifixion.*
Russie, XVIe siècle.
(Musée du Louvre, Paris).

1. Victor Lazarev, *Russkaia srednevekovaia Živopis (Peinture médiévale russe)*, Éd. Nauka, Moscou, 1970, pp. 7-12.



Chapitre 6

Les structures géométriques

Les proportions

Les théories des proportions du monde gréco-byzantin étaient bien connues dans la Russie du Moyen Age. Dans la *Gramota* des trois patriarches sont mentionnés Pline, Aristote, Polygnote, Théophraste et d'autres. Il est recommandé aux peintres de travailler selon des « proportions artistiques et savantes ». Dans d'autres manuscrits, la connaissance de la géométrie est considérée comme nécessaire car les peintres doivent être capables de faire des structures géométriques et des opérations de mesure.

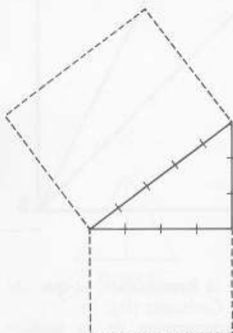


Figure 1

La plupart des icônes avaient des proportions basées sur des nombres simples, inférieurs à dix. Trente pour cent d'entre elles environ ont la proportion 3 :4, trente pour cent 4 :5, puis dix pour cent environ 2 :3, 5 :7, 5 :6. Pour les figures entières on employait 2 :5 ou 1 :3. La prédominance des proportions 3 :4 et 4 :5 s'explique sans doute par la connaissance du « triangle sacré » (3 :4 :5) qui permet d'obtenir avec précision un angle droit (fig. 1)

Les lignes et arcs se traçaient avec une corde ou une ficelle couverte de couleur ou de suie. Elle était tendue au-dessus de la surface. En la tirant puis en la lâchant, on traçait des lignes droites — ce procédé est d'ailleurs encore utilisé par les maçons aujourd'hui.

Pour les cercles, la corde servait de rayon; on fixait à son extrémité un morceau de charbon. Sur les planches de petites dimensions, on employait un compas.

Ainsi, en traçant des arcs de cercle depuis la base de l'icône (AB) ou depuis des parallèles à cette base (CD,EF, etc.) dont la position est déterminée par des fractions de la base (AB), on obtient tous les formats correspondant au nombre d'or. On sait que

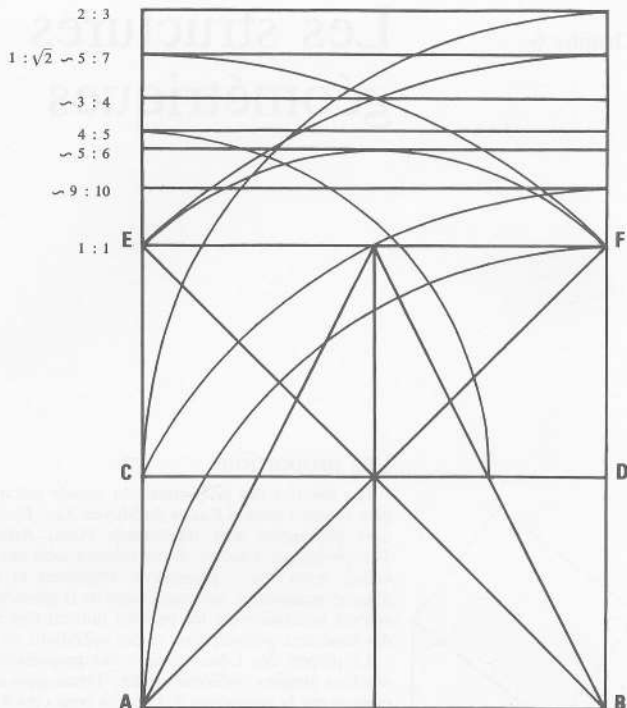


Figure 2

ce nombre a préoccupé les artistes de la Renaissance, et que, de nos jours, il a guidé les calculs de Le Corbusier (fig. 2).

Les différentes possibilités de structuration de la surface n'étaient pas laissées au libre choix du peintre. Elles devaient correspondre au sujet à représenter. Les artistes devaient donc connaître les sujets iconographiques dans leurs détails comme les possibilités de leur composition. Ces deux éléments étaient fixés dans leurs carnets de croquis *(svitki)*. Ces dessins sur parchemin, reliés en carnets, sont les précurseurs des « *podlinniki* » (manuels des peintres). Déjà la chronique de la Laure des Grottes de Kiev signale que les carnets *(svitki)* et livres des artistes grecs qui avaient décoré l'église au XI[e] siècle étaient précieusement gardés dans la sacristie.

Une autre source d'inspiration se trouvait dans les manuscrits. Comme en Occident, ils étaient copiés et recopiés par des générations de peintres et ainsi répandus par-delà les frontières d'un pays.

Dans beaucoup de cas, les exemples des croquis étaient simplement agrandis au moyen d'une grille. Mais souvent la surface était déterminée par des données de fait : soit par les proportions différentes de l'espace disponible (ainsi, dans la réserve de l'église du Prophète-Élie à Novgorod, la Trinité de Théophane est limitée par la courbe de la voûte) ; soit par les proportions et dimensions d'une icône dépendant des proportions de l'iconostase qui elle-même était fonction du module donné par le plan de l'église. Dans ces cas, il était nécessaire d'employer des formes de composition qui donnaient au sujet son équilibre et qui permettaient de situer les personnages selon leur importance et selon les relations logiques de la scène.

On comprend l'importance de l'iconographe-compositeur *(znamenitel)* et l'estime que lui portaient ses contemporains.

Les schémas de composition sont déjà mentionnés dans les manuscrits des XVIe et XVIIe siècles. Ils sont appelés *« zastavitsa »* et peuvent être réduits aux formes géométriques suivantes : le triangle, la croix, la grille et le cercle. V.N. Lazarev confirme que ces formes étaient bien connues des contemporains, même de ceux qui n'étaient pas des artistes.

Les structures géométriques pour les figures en buste

Le triangle

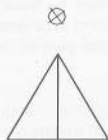


Figure 3

S'il est isocèle, il donne une symétrie parfaite, repose fermement sur sa base, en une position d'équilibre. Il satisfait l'œil aussi bien que l'esprit. Il est aussi utilisé dans la peinture occidentale, surtout dans les nombreuses « maternités ».

A. A. Titz[2], dans son analyse de l'icône de saint Élie (Novgorod, XIVe-XVe siècles) (pl. 19, p. 97), découvre des éléments qui ne peuvent être attribués au hasard : cette icône est composée selon les proportions de 3:4. Le centre du nimbe se trouve sur l'axe de symétrie, au milieu du côté supérieur du carré formé par la base. Le rayon du cercle est égal à 1/4, donc le diamètre est la moitié de la base. Si on trace les deux tangentes verticales du cercle, on obtient un rectangle dont les diagonales localisent les mains et la barbe.

Pour obtenir un buste plus important, le peintre a élevé la base du triangle d'une valeur de 1/2, c'est-à-dire le 1/8 de la hauteur de la composition (A′B′). Dans ce triangle s'inscrit le buste du prophète. La tête est légèrement tournée vers la gauche, les yeux vers

2. Alexei A. Titz, *Nekotorye zakonomernosti komposizii ikon (Quelques principes de la composition d'icônes)*, Éditions Drevnerusskoe iskusstvo, Moscou, 1963, pp. 22-53.

la droite. Ainsi l'ensemble perd un peu de la rigidité de la composition (fig. 3).

Le nimbe

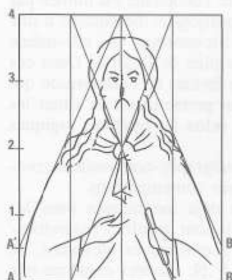


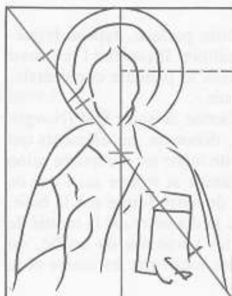
Figure 4

Pour mieux comprendre la composition de l'icône, il faut étudier le rôle joué par le nimbe, élément de première importance pour la structure géométrique. Cela n'éloigne pas des schémas de composition car le nimbe est, dans toutes les icônes, un centre autour duquel se construit le sujet à représenter.

Le nimbe entoure la tête du personnage, partie centrale de chaque icône. C'est pourquoi au début de la composition géométrique on déterminait la grandeur du nimbe et son emplacement.

La proportion nimbe-figure change selon les différentes époques. D'une façon générale, on peut établir le tableau suivant :

	Rayon du nimbe	Figure debout	Figure assise
XVe siècle	1	8 ou 9	8
XVIe-XVIIe siècles	1	10	9
Dionisi	1	12	10



17. *La Résurrection.*
Descente du Christ aux limbes (fresque).
Église du Sauveur de Chora (Karié Djami), Constantinople, vers 1310.

Ce tableau montre la tendance à augmenter la hauteur des personnages. La raison de cette évolution se trouve sans doute dans l'effort des peintres pour donner aux personnages plus de noblesse et de grandeur spirituelle.

Dans les icônes représentant un personnage en buste, le rayon du nimbe est 1/6e de la diagonale de la composition, quelquefois 1/5e. Il y a aussi une relation entre la grandeur du nimbe et la tête. Les deux sont inscrits dans deux cercles concentriques (fig. 4)

Pourtant la relation entre le cercle du nimbe et le cercle de la tête n'est pas fixe, comme on le prétendait auparavant. La proportion entre les deux diamètres peut être de 1:2, 2:3, 3:5.

L'importance du nimbe se voit surtout par sa place dans la composition. Sur les icônes représentant les personnages de face, et dans les grandes compositions (par exemple, l'Assemblée autour de la Vierge), le centre des deux cercles, délimitant le nimbe et la tête, se trouve au point d'intersection de l'axe de symétrie et de la ligne supérieure du carré formé par la base.

Un autre exemple intéressant de composition est l'icône de la Nativité de l'école de Roublev (XVe siècle) (pl. 20, p. 105). Le nimbe



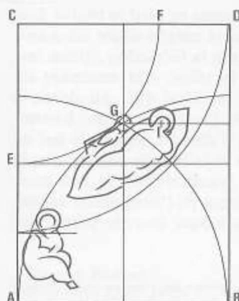


Figure 5

de l'enfant Jésus, centre dogmatique de l'icône se trouve à l'intersection des deux cercles tirés à partir de la base (en A et B) (fig. 5).

Le nimbe de la Vierge est déterminé par le rayon du cercle CE = 1/2 CA : son centre se trouve sur la verticale FI, déterminée par l'horizontale de G. Avant de composer l'ensemble, le peintre devait bien connaître le plan de l'icône.



Figure 6



Figure 7

Vers le XVe siècle, les icônes dont le nimbe déborde sur le cadre supérieur, sont de plus en plus nombreuses. Dans les icônes de la « Maternité », l'enfant se trouve d'ordinaire sous la ligne supérieure du carré formé par la base (fig. 6, 7).

Le centre pour les Vierges *Hodiguitria* (fin du XIVe siècle) (pl. 18, p. 98) se trouve lui aussi sur cette ligne, mais, pour placer les deux personnages en juste équilibre, il est déplacé à gauche de l'axe de symétrie. Cette composition a le désavantage de créer un trop grand vide dans les deux coins supérieurs (fig. 6). C'est une des raisons pour lesquelles le nimbe de la Vierge (*Hodiguitria* de Smolensk, XVe siècle) déborde sur le cadre (fig. 7). Ainsi le vide est diminué et le personnage semble plus proche du spectateur, il semble sortir de son cadre.

Ces propositions apparaissent aussi sur les icônes de certaines iconostases où les saints représentés sont inclinés vers l'icône centrale du Christ *(tchin)*. En jouant avec les fractions de la base ou de la hauteur de l'icône, le peintre arrive à donner à chaque personnage son équilibre [3]. Même les icônes des fêtes et des scènes de la vie des saints qui exigent beaucoup de mouvement sont construites selon ces structures. Cela ne suppose pas seulement une connaissance approfondie du contenu, mais un grand don d'abstraction, car les structures géométriques sont la charpente de l'événement représenté.

Ce sont quelques-uns des exemples analysés par N. V. Gusev [4]. Après l'examen d'environ trois cents icônes, l'auteur a trouvé, malgré quelques variantes, les mêmes lois de composition. On peut conclure que ces lois étaient bien connues des iconographes jusqu'au XVIIe siècle et qu'elles se sont perdues quand on commença à imiter le naturalisme de l'Occident.

Les structures géométriques pour les figures en pied : les carrés et les cercles

La majorité des icônes figurant des saints en pied se trouve dans les iconostases, plus précisément dans la rangée située au-dessus des portes. Cette composition représente la hiérarchie céleste rassemblée autour du Christ assis sur le trône. Cet ensemble est appelé *« Déisis »*, c'est-à-dire prière, et c'est elle qui donne à l'iconostase son sens théologique. A l'origine, simple barrière autour de l'autel, l'iconostase servait d'abord à séparer la nef du sanctuaire, la communauté de la terre et la liturgie céleste. Par la *Déisis*, l'iconostase reçoit une autre fonction : être le lien entre Dieu et le peuple. Avec le développement de l'iconostase, surtout en Russie à partir du XIVe siècle, les icônes de cette partie pre-

3. Ce point sera étudié dans le chapitre suivant.

4. N. V. GUSEV, « Nekotorye priemy postroenia komposizii v drevnerusskoj živopisi XI-XVII vekov » (« Quelques procédés de construction des compositions dans la peinture de l'ancienne Russie »), *Drevnerusskoe iskusstvo*, t. 3, Éd., Moscou, 1968, pp. 126-139.



Vierge de Tikhoine.
XVIIIe siècle.
(Musée Roublev, Moscou).



Vierge de Vladimir.
Icône russe, XVIIIe siècle.
(Coll. privée).

naient des proportions de plus en plus importantes, comme dans la cathédrale de Moscou ou de Vladimir où elles dépassent une hauteur de trois mètres. Or, malgré ces dimensions monumentales, elles devaient faire partie de l'ensemble architectural, ce qui exigeait beaucoup de science de la part des peintres.

Pour les figures en pied, la proportion des planches était d'ordinaire de 1:2, 2:3 ou 2:5. La forme de composition devait être assez simple, afin de permettre une unification de toutes les icônes et, aussi, de donner la possibilité de varier certaines parties, selon les particularités propres aux différents personnages (anges, Apôtres, etc.)

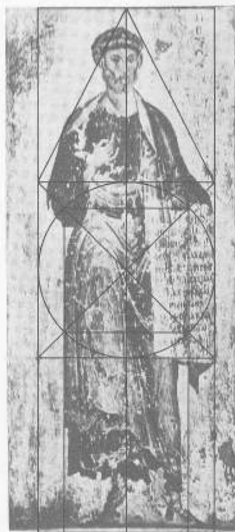


Fig. 8
Saint Pierre,
Mont Athos, monastère de Lavra, XII[e] siècle

Dans l'art byzantin, il y avait déjà des schémas de composition pour les différents sujets de l'iconographie. Pour une figure en pied, c'est presque toujours la forme de trois carrés, comme il apparaît sur l'icône grecque de *saint Pierre* (XII[e] siècle, *Protaton*, Mont Athos) (fig.8). Le carré supérieur contient le buste avec l'auréole. Les coudes sont à la hauteur de la base. Dans le carré médian, se situe le bassin jusqu'aux genoux; et dans le carré inférieur, les pieds. La largeur du corps correspond au carré inscrit dans le cercle. L'ensemble est bien proportionné et traduit une grande noblesse.

Ce même schéma se retrouve déjà sur une icône du X[e] siècle, celle de saint Zozime et saint Nicolas (Monastère Sainte-Catherine, Mont Sinaï) (fig. 9). Les proportions sont les mêmes, cependant les têtes sont plus grandes et le manque de mouvement rend les figures un peu lourdes.

Dans son étude sur les schémas de composition d'icônes russes, A. A. Titz analyse plusieurs exemples de l'époque de Roublev. Les études de ce genre sont encore rares pour l'art byzantin, et l'auteur a ses raisons pour limiter son travail à une époque précise. En effet, beaucoup d'icônes avant et après cette époque ne présentent que des structures rudimentaires ou même une simple addition de modules. (De ces unités de base, utilisées pour donner ses proportions au corps humain, il sera parlé plus tard). Voyons donc comment les peintres des XV[e] et XVI[e] siècles respectaient les schémas de leurs icônes.

Pour l'icône de saint Jean-Baptiste (cathédrale de l'Annonciation, Moscou, 1405) (fig. 10) le grand maître Théophane le Grec emploie une planche dont la proportion est de 1:2, choix assez rare pour les icônes russes de la *Déisis*. La composition se faisait probablement de la façon suivante : en traçant l'axe horizontal, on obtenait deux carrés et les centres de deux demi-cercles. Les deux points d'intersection des deux demi-cercles donnaient l'axe vertical de la composition. En divisant en trois, on obtenait les trois carrés du schéma traditionnel. Dans le carré supérieur est situé le buste. L'inclinaison du buste est indiquée par la diagonale. La base de ce premier carré indique l'endroit où se situent les coudes et les mains. Le carré médian donne le centre du sujet représenté et ce carré se trouve être aussi le plus rempli : avec le manteau du personnage ce carré est entièrement occupé. Les plis de gauche

18. ***Vierge Hodigitria.***
École de Moscou, fin du XVI[e] siècle. (Coll. privée).


МР
ѲУ
IС ХС

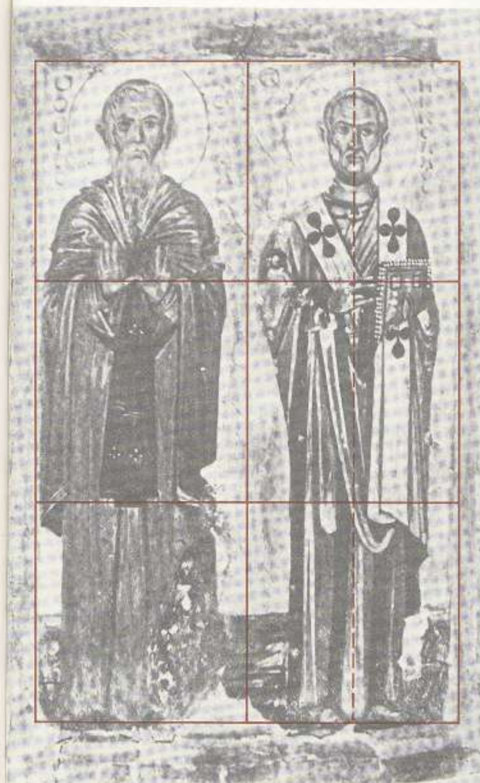


Fig. 9
Les saints Zozime et Nicolas,
Sinaï, couvent de Sainte-Catherine
Xe siècle (20,6 x 14,1 cm)

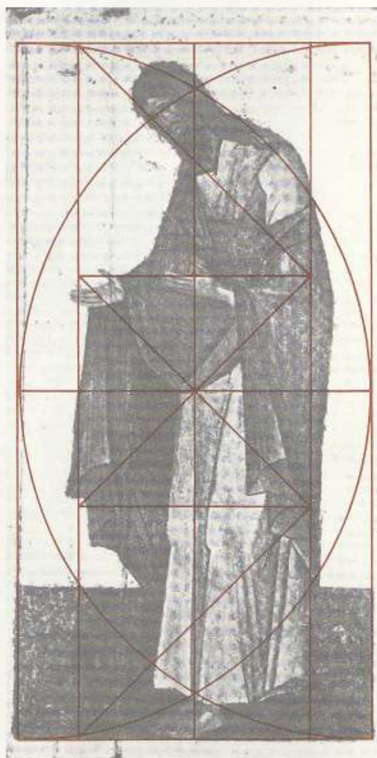


Fig. 10
Saint Jean-Baptiste,
Théophane le Grec,
Cathédrale de l'Annonciation,
Kremlin de Moscou, 1405

soulignent la verticale, ceux de droite préparent le mouvement de la tête. Dans le carré inférieur les jambes et les pieds sont situés exactement sur l'axe vertical. Les plis sur les genoux remontent légèrement en arrière et donnent ainsi à la figure un équilibre souple qui soutient le geste de respect et de vénération. La ligne supérieure du socle (sol représenté sur l'icône) passe par les points d'intersection des demi-cercles avec les côtés des carrés.

Par cette composition, le maître grec a su donner à l'ensemble une heureuse distribution des volumes et de l'espace vide. Par cette structure simple et logique, il a réussi à unir et le caractère monumental et la souplesse du mouvement.

En Russie, les iconographes avaient une grande estime pour l'art de Théophane. En effet, même si on ne veut pas le considérer comme le maître de la nouvelle génération du XIVe siècle, on ne peut nier qu'il ait apporté les formes et les conceptions nouvelles de l'art des Paléologues. De plus, son art était l'expression de la spiritualité hésychaste, déterminante dans l'orthodoxie. Mais les maîtres russes étaient aussi les héritiers de grands centres nationaux comme Novgorod, Moscou, Vladimir et Souzdal. Il y a donc deux sources d'inspiration qui s'expriment aussi dans la composition.

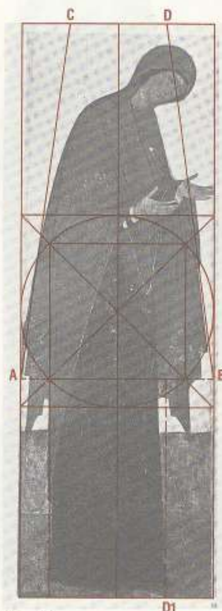


Fig. 12
Vierge,
Atelier d'André Roublev, 1408,
Cathédrale de Vladimir,
galerie Tretiakov (313 x 106 cm)

Les icônes de la cathédrale de Vladimir (1408), peintes par André Roublev, élève ou compagnon de Théophane, montrent déjà une conception nouvelle. On peut supposer que Roublev a choisi le schéma des icônes de la *Déisis* et que les autres peintres de son atelier l'ont mis en œuvre selon les exigences de chaque personnage.

L'icône de saint Jean-Baptiste — même si elle est très restaurée — reste caractéristique du travail de Roublev (fig. 11). Contrairement à Théophane (1:2), il utilise la proportion de 1:3 pour la surface et, de ce fait, obtient immédiatement les trois carrés de la composition byzantine. Ainsi les figures remplissent davantage l'espace et semblent plus proches. Les parties du corps sont dessinées selon le schéma byzantin, à l'exception de la main gauche tenant le parchemin qui se trouve sur l'axe horizontal et des deux pieds qui occupent le rectangle ayant pour largeur le quart de la base. Mais la conception est très différente de celle de Théophane : au caractère monumental de Théophane, Roublev a préféré le mouvement, le geste. Le contour et les plis sont intégrés dans le mouvement de la figure, ils font partie du sens théologique de l'icône.

Sur l'icône de la Vierge de la même iconostase, Roublev a modifié sa composition (fig. 12). Dans le carré médian, il a inscrit un cercle. En traçant les diagonales, il a obtenu les quatre points d'un plus petit carré à l'intérieur du cercle. Puis il a divisé le bord supérieur en quatre. Unissant A et B (à la hauteur de la base du petit carré) avec C et D, il a dessiné un trapèze où s'inscrit parfaitement la silhouette de la Vierge. Le contour du vêtement en bas, un peu en retrait à cause du mouvement du buste, se trouve également sur la ligne DD^1.

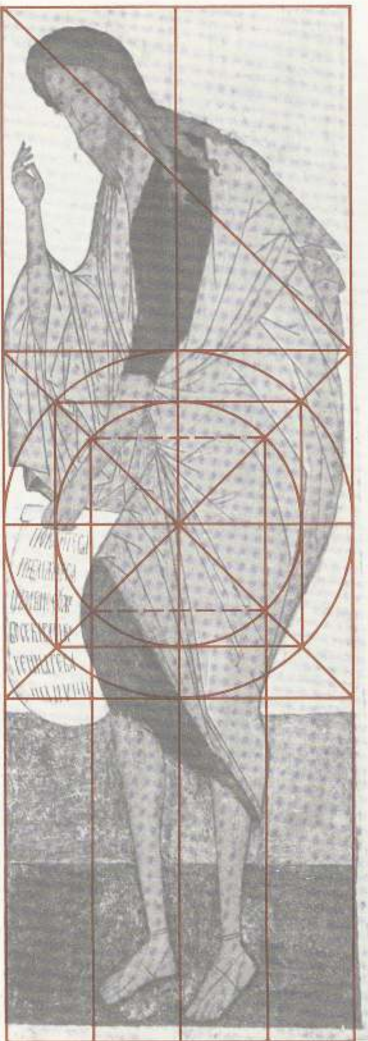


Fig. 11
Saint Jean-Baptiste,
André Roublev, 1408,
Cathédrale de Vladimir,
galerie Tretiakov (313 x 105 cm)

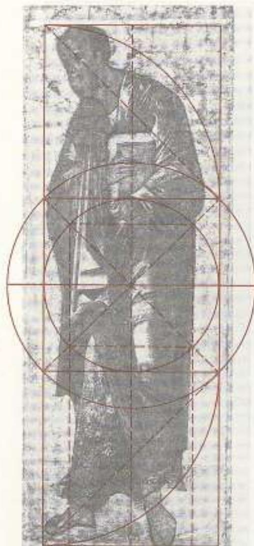


Fig. 13
Saint Paul Apôtre,
André Roublev, 1425-1427,
Cathédrale de la Trinité, Zagorsk
(189 x 83 cm)

Une des dernières œuvres de Roublev manifeste comment la proportion de la planche influence la structure de la composition elle-même. Il s'agit de l'icône de saint Paul, faisant partie de l'iconostase de la cathédrale de la Sainte-Trinité à Zagorsk (fig. 13). La planche n'a pas la proportion 1:3, comme à Vladimir, mais celle de 2:5. Cela provient des proportions de l'architecture, proportions dont dépendent et l'iconostase et aussi chaque icône. Le maître a tracé l'axe vertical et l'axe horizontal. A leur intersection, il traça un cercle dont le diamètre est égal à la largeur de la planche. Pour obtenir les quatre points d'un carré, il a divisé les angles droits en deux et a pu dessiner les diagonales. Il était alors facile d'ajouter les carrés d'en haut et d'en bas, et on retrouvait ainsi le schéma byzantin. Dans le carré du haut le buste est inscrit selon le quart de cercle à partir de la base, l'inclinaison du buste est indiquée par la diagonale. Dans le carré du milieu, Roublev a inscrit un deuxième cercle avec son carré inscrit. Ce carré correspond à la largeur de la figure, elle-même égale à la moitié de l'icône.

Ici aussi, comme à Vladimir, les autres icônes de l'iconostase ont été exécutées par des disciples selon le schéma du maître. Ce schéma assurait l'unité de l'ensemble.

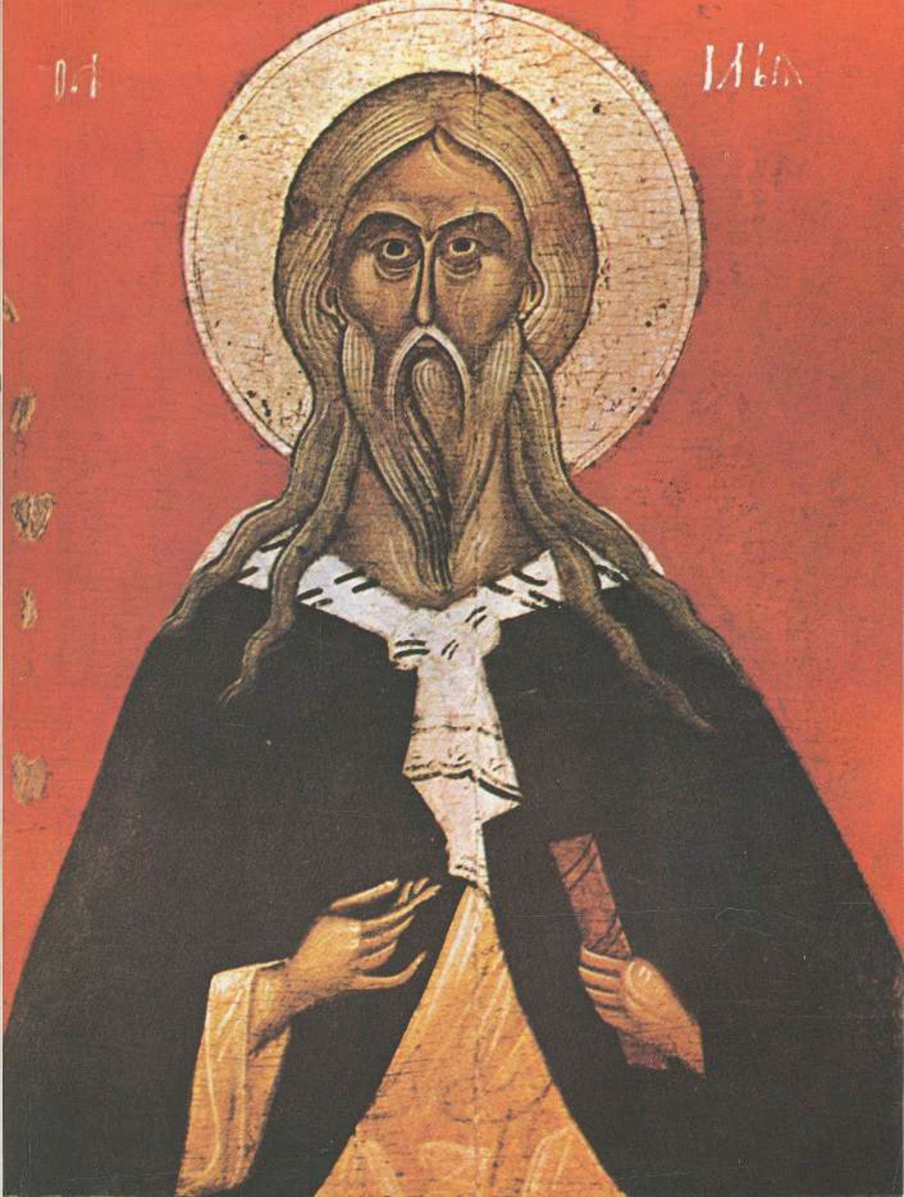
Structures géométriques pour les icônes des fêtes : la croix, la grille, le cercle

Les icônes des fêtes, où sont représentés plusieurs personnages souvent en mouvement, exigent un format plus large, se rapprochant du carré. Mais si le format est changé, les structures géométriques doivent elles aussi être modifiées. Les icônes de format carré sont rares (par exemple la *Sainte Face*, XII[e] siècle, galerie Tretiakov), sans doute parce que le sujet, en général debout, exige un format plus haut que large. Pour faire une bonne composition, le peintre devait bien connaître le récit biblique, la façon dont la tradition l'avait représenté, enfin son sens spirituel.

Croix

L'icône de l'Ascension (école de Moscou, XV[e] siècle, galerie Tretiakov) donne l'exemple d'une telle composition (fig. 14). Le maître a divisé la surface (proportion approximative de 5:6) en trois parties égales, dans les sens vertical et horizontal, et obtenu ainsi une croix. Dans la partie supérieure, il a dessiné le Christ dans une auréole, avec deux anges. L'ensemble forme un triangle isocèle. Dans la partie médiane se trouvent les bustes des apôtres et au centre, de la Vierge. La partie inférieure est occupée par les vêtements et les pieds. Malgré ce schéma géométrique, le peintre a gardé une certaine liberté : le centre du nimbe de la Vierge et de celui du Christ ne se trouvent pas dans l'axe vertical, les deux

19. ***Le prophète Élie.***
École de Novgorod, XIV[e] siècle.
(Galerie Tretiakov, Moscou).



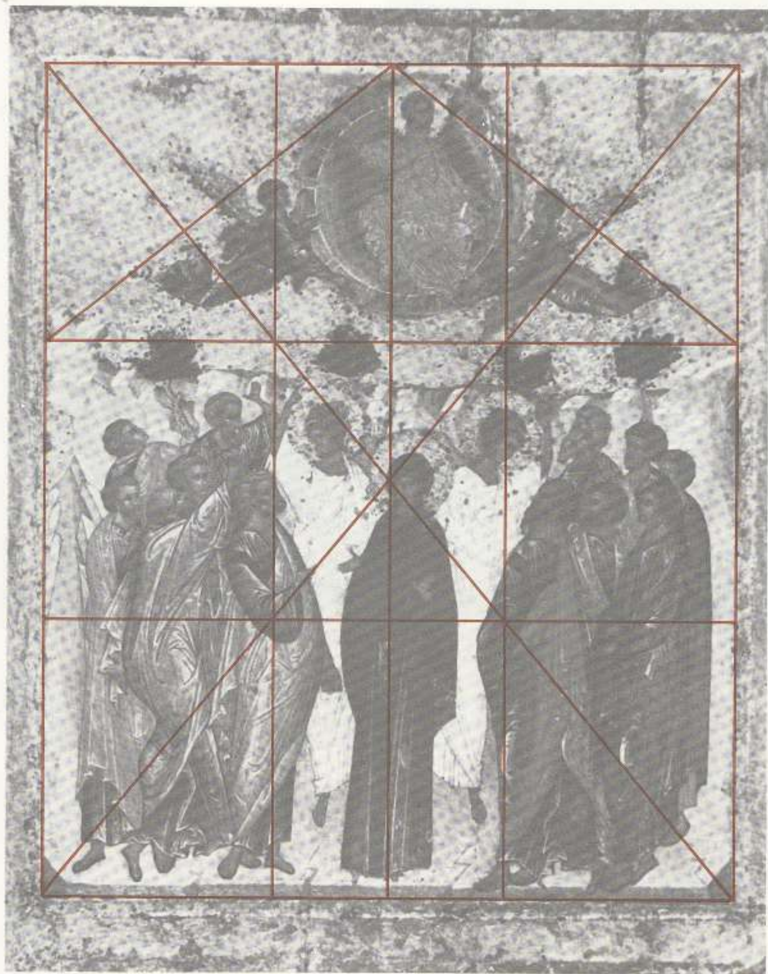


Fig. 14
L'Ascension,
École de Moscou, XV[e] siècle,
Galerie Tretiakov (71 x 59 cm)

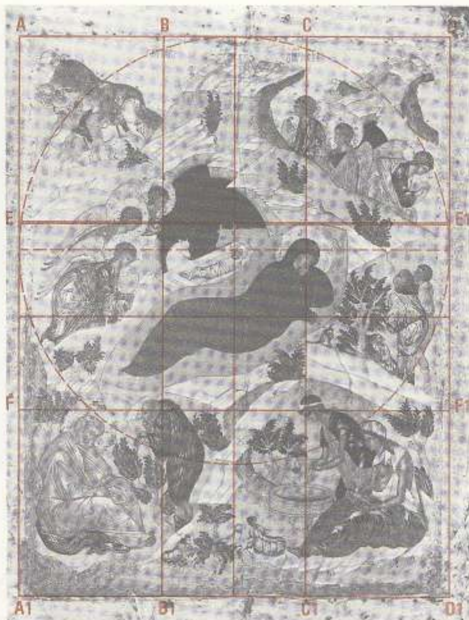


Fig. 15
La Nativité,
École de Roublev, début XVe siècle,
Galerie Tretiakov (71 x 54 cm)

groupes d'Apôtres ne forment pas des masses exactement symétriques. Le mouvement et les gestes des personnages demandaient ce dépassement. Il ne s'agit pas d'imperfections : les couleurs, les lumières, la finesse des visages témoignent du travail d'un maître.

Grille

C'est de l'atelier de Roublev que provient l'icône de la Nativité (XVe siècle, galerie Tretiakov) (fig. 15, pl. 20, p. 105). Son format est plus haut, les proportions sont presque 3:4. Son niveau artistique, la finesse de son dessin et la richesse de son coloris la mettent au rang des plus belles icônes russes. Ici aussi, la composition semble être une croix (deux verticales, deux horizontales), mais, du fait que les rectangles situés aux angles de l'icône contiennent des parties importantes, on peut concevoir cette composition comme une grille de neuf rectangles.

La sphère supérieure montre au centre l'étoile, à gauche les mages, à droite les anges ; on peut l'appeler la sphère prophétique. Celle du milieu représente le mystère même : l'enfant dont la

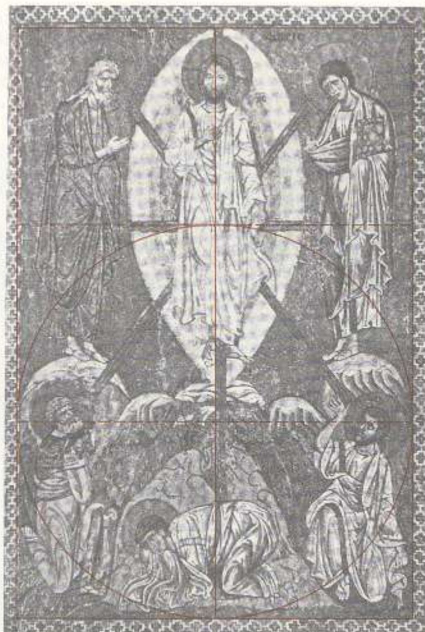


Fig. 16
La Transfiguration,
Constantinople, fin XIIe siècle (mosaïque), Louvre, Paris (52 x 36 cm)

crèche suggère déjà le tombeau, la Vierge étendue sur une couche royale, les anges et les bergers en adoration. Le vrai centre de l'icône est la tête de l'enfant : elle se trouve en effet sur l'axe de symétrie qui descend par l'étoile, l'enfant et le sein de la Mère (signification voulue ou simple coïncidence ?). Le centre du nimbe de l'enfant se trouve également à une distance du bord supérieur égale à la moitié de la largeur de la surface. Le centre du nimbe de la Vierge se trouve, comme on l'a déjà noté, sur la même hauteur que celui de l'enfant et sur la ligne CC′ élevée au tiers de la base.

La sphère inférieure montre l'aspect humain : à gauche, saint Joseph ou la pensée humaine qui n'arrive pas à comprendre que ce petit enfant est Dieu ; à droite, la réalité matérielle d'une naissance : les soins des nourrices. Le rectangle du centre : des rochers, la terre nue, le vide. On est frappé par la clarté et la logique de cette composition ; elle invite à méditer.

Cercle

Une dernière forme de composition doit encore être évoquée : le cercle. Nous la trouvons déjà sur une icône byzantine de la Transfiguration datant du XIIe siècle (fig.16). La proportion est de 2:3.

Suivant la logique du sujet, le maître a dessiné les trois apôtres dans les deux carrés inférieurs ; quant au groupe du Christ transfiguré et des deux prophètes, il entre parfaitement dans le cercle inscrit dans les quatre carrés supérieurs. L'ensemble est d'une rigueur surprenante.



Fig. 17
La Cène,
Prokhor de Gorodetz, 1405, cathédrale de l'Annonciation, Moscou (80 x 61 cm)

Souvent le cercle est inscrit dans le carré de la base comme l'icône russe de la Cène (cathédrale de l'Annonciation, Moscou, 1405) peinte par un collaborateur de Roublev, Prokhor de Gorodetz (fig. 17). En traçant le cercle de centre A et de rayon AB, on obtient le point C, le cercle de centre B et de rayon AB, on obtient le point D. L'intersection des diagonales est le centre F à partir duquel le maître a tracé un cercle de rayon FG égal à la moitié de la base, et un deuxième cercle passant par le point E, point d'intersection des quarts de cercle AC et BD. A l'intérieur de ces deux cercles sont dessinés le Seigneur avec ses Apôtres unis pour la célébration de l'Eucharistie.

Vingt ans plus tard, un autre maître a peint la Cène selon le même schéma, pour le monastère de la Trinité. Il a aussi employé

deux cercles, mais il a groupé les personnages de façon différente. L'icône n'est pas une copie, mais une nouvelle interprétation.

Le cercle est encore utilisé comme schéma de composition pour la transfiguration, le baptême du Christ et surtout dans la célèbre icône de Roublev de la *Sainte-Trinité* (1411 ? Galerie Tretiakov) (fig. 18, pl. 29, p. 181). Ici, le sens théologique, le mouvement



Fig. 18
La Trinité,
André Roublev, 1411,
pour la cathédrale de la Sainte Trinité de Zagorsk,
galerie Tretiakov (142 x 114 cm)

des couleurs et les graphismes trouvent par le cercle leur plus pure expression.

L'higoumène du monastère avait demandé de représenter la Trinité comme source et exemple de toute unité. Selon la tradition, les trois personnes célestes venues dans la tente d'Abraham pour lui annoncer la naissance d'un fils étaient les trois personnes de la Trinité. Roublev reste dans cette tradition, mais, faisant abstraction de l'aspect historique, il représente seulement les trois personnes dans leurs échanges. Et, pour exprimer leur unité, il les compose dans un cercle.

La planche a la proportion de 4:5. Le maître fixe d'abord l'axe vertical. Puis il forme le carré en traçant un arc de cercle de centre A avec un rayon égal à la base AB, vers G, puis un arc de centre B vers H. A l'intersection des diagonales de ce carré, il avait

le centre à partir duquel il put inscrire le cercle, structure principale de la composition. Par ce centre passe également l'axe horizontal. Puis il traça du milieu de la base, P, les deux diagonales vers C et D. Dans les deux segments ainsi obtenus, il dessina plus tard les deux anges des côtés. Les deux lignes verticales élevées aux points d'intersection des diagonales avec l'axe horizontal délimitant l'espace pour l'ange du milieu.

Les auréoles des anges latéraux s'inscrivent dans les rectangles et touchent les bords du carré. Le centre de l'auréole de l'ange central se trouve sur le cercle.

Malgré cette structure symétrique, le dessin de Roublev a beaucoup de souplesse et les figures dépassent souvent leurs limites géométriques. Ainsi la tête de l'ange de gauche est un peu relevée car l'ange central se penche vers lui. Les gestes des mains sont différents aussi car ils font partie de chaque personnage, de sa fonction dans l'ensemble. Même abstraction faite de toute interprétation théologique, l'ange de droite a une attitude d'humble acceptation et l'attitude des deux autres est plus active. Pour Roublev, la structure n'était qu'une aide pour équilibrer le sujet. Elle perdait son importance dès que le mouvement ou que le sens théologique le demandait.

Dans son étude A.A. Titz essaye de préciser encore davantage des éléments de la composition par un système d'arcs de cercle. On ne peut pas toujours suivre les explications de l'auteur car les points indiqués manquent de précision. De plus, ce système semble trop compliqué pour être conçu à l'avance, d'autant que les parties ainsi fixées ne sont pas d'importance décisive pour l'ensemble, ni sur le plan théologique, ni sur le plan esthétique.

Les travaux scientifiques effectués sur les principes de composition des icônes, comme les analyses que nous avons pu faire sur d'autres icônes, permettent de proposer les conclusions suivantes :

— Les grands maîtres de l'art byzantin composaient les dessins selon des structures géométriques pour obtenir un bon équilibre du sujet.

— La composition n'était pas strictement observée, dès que le sujet le demandait : elle ne supprimait ni le mouvement ni l'expression.

— On déterminait d'abord le centre des nimbes, et par lui la tête. Ce centre est un point important dans toute la composition, il en est la clé.

— Les figures en pied sont composées selon le schéma des trois carrés.

— Les différentes formes de composition dépendent de la proportion de la surface à peindre.

— Les icônes des fêtes sont souvent composées à partir du carré élevé sur la base.

Chapitre 7

Les proportions du corps humain

Si la représentation du corps humain a toujours joué un grand rôle dans l'art, cet élément figuratif constitue l'essence de l'iconographie. En effet, comme peinture chrétienne, elle a un seul sujet à traiter : la personne humaine, l'esprit incarné dans un corps. Mais il ne s'agit pas de représenter l'être humain dans son cadre culturel et historique, ni des êtres célestes par leur aspect humain, comme l'ont fait les artistes de la Renaissance.

L'iconographie a une autre attitude envers le corps humain. Elle aide à comprendre, à partir de certaines données historiques et culturelles de la civilisation byzantine, la foi chrétienne.

Le monde antique était fasciné par la beauté du corps humain. La beauté n'est pas seulement l'harmonie des proportions, des mouvements et des formes, elle était participation au divin, ou, comme l'exprime Plotin : « Les arts n'imitent pas directement les objets visibles, mais remontent aux raisons d'où est issu l'objet naturel [1]. »

Pour la Grèce classique, l'idéal de beauté est déterminé par la doctrine pythagoricienne : « Tout est arrangé selon le nombre. » Ces idées étaient fondées sur la découverte des rapports numériques dans les consonances acoustiques. Pour le pythagorisme les intervalles d'octave, de quinte et de quarte étaient la preuve que la nature répondait à la pensée mathématique et que l'union des deux était la beauté.

Pour la saisir, il fallait « déchiffrer » les phénomènes. La beauté est donc soumise à une structure nombrée dont la clé est l'astronomie et la géométrie.

En effet, les œuvres de ce temps, comme le *Doryphore* de Polyclète, montrent l'emploi des nombres pour régler les relations entre les différentes parties du corps humain. A ce propos, Gallien fait dire à Chrisyppe :

1. PLOTIN, *Ennéades* (V, VIII, 1), t. 5, Les Belles Lettres, Paris, 1931, p. 136.

La beauté consiste dans l'harmonieuse proportion des parties, celle d'un doigt à l'autre, de tous les doigts au reste de la main, de celle-ci au poignet, de celui-ci à l'avant-bras, de cet avant-bras à tout le bras, enfin de toutes les parties à toutes les autres, comme c'est écrit dans le canon de Polyclète.

Pendant des siècles, de grands esprits comme Platon, Vitruve, Augustin, Boëce, Léonard de Vinci, ont essayé d'établir un canon de la beauté dont le principe primordial est le nombre d'or.

Pour l'Antiquité, malheureusement, les textes et graphiques de ces théories sont rares et c'est seulement lors de la Renaissance que celles-ci ont trouvé un écho.

Le module byzantin

Le christianisme, après des siècles de persécution, n'avait rien de commun avec le monde païen, ni par la théologie, ni par sa morale. Et, quand il se tournait vers la philosophie antique pour la redécouvrir comme « *logos spermatikos* » — « Parole sous mode de germe » —, l'esthétique ne constituait pas son centre d'intérêt. Dans le domaine de l'art, le souvenir de l'interdiction de l'Ancien Testament était encore trop fort pour permettre une recherche de la présentation figurative. Si, dans les catacombes, l'art antique était largement admis, il ne s'agissait pas d'une peinture illusionniste ayant pour but d'exalter la beauté charnelle, mais de simples symboles.

De même la conception d'un monde mutilé par le péché et appelé à être transfiguré par la grâce était trop loin d'un cosmos harmonisé par des nombres. Aussi, malgré l'influence du néo-platonisme dans les autres domaines, l'art byzantin perdit vite le canon antique de la beauté. Et, au lieu de rechercher les rapports numériques des différentes parties du corps, on cherchait l'harmonie grâce à une unité de base simple : le module. Il s'éloignait de la nature idéalisée du monde hellénistique pour trouver l'image de l'homme nouveau. Celui-ci sortait de plus en plus du monde des trois dimensions pour devenir le reflet d'un monde où il n'y a plus de dimensions.

Le système des modules avait d'autres conséquences : il simplifiait la composition des figures et favorisait l'unité entre plusieurs œuvres. C'était donc aussi une simple technique d'atelier. (En Occident, le manuscrit de Villard de Honnecourt, à la Bibliothèque Nationale, illustre bien cet aspect pratique !). Rapidement, le module exerça une influence importante sur l'ensemble de l'art ; par le fait qu'il constituait un canon simple et clair il s'imposa et fixa une tradition ferme.

Et c'est aussi grâce au module byzantin que, pendant des siècles, l'art byzantin, malgré des influences souvent hétérogènes, a gardé son caractère.

20. *Nativité.*
École de Roublev,
Moscou 1410-1430.
(Galerie Tretiakov).



Après le refus du canon héllénistique, le problème de la proportion restait à résoudre. Le module ne pouvait être une simple unité « mécanique » : si l'ensemble des proportions avait un sens, il devait en être une partie. Dans la recherche du nouveau canon, deux idées ont joué un rôle important : la première avait son origine dans les conceptions hellénistiques et était surtout influencée par le néo-platonisme. L'homme ne peut pas être limité à ses dimensions naturelles, il est essentiellement être « surnaturel ». C'est la tâche de l'artiste de le faire apparaître comme archétype dans ses relations avec l'éternel. Pour ce faire, il se sert du cercle comme mesure symbolique, et de son rayon qui devient module, d'abord pour la tête, puis pour la totalité du corps.

L'autre idée clé est d'ordre théologique et spirituel. Les icônes où apparaissent le plus clairement les structures du cercle, sont celles de la face du Seigneur. Or cette icône a une importance primordiale pour toute l'iconographie. Pendant le temps de l'iconoclasme, elle était pour les défenseurs des icônes la justification de leur doctrine. Le fait que, dans cette icône, s'étaient conservés les traits du Seigneur, donnait aux chrétiens le droit de représenter Dieu et les saints malgré l'interdiction de l'Ancien Testament. Toute l'iconographie en tire son origine. Ces deux idées forment ainsi le fond mystérieux de chaque icône : Dieu est devenu homme et l'homme s'élève vers l'éternité.

Les proportions du corps

Voici les proportions telles qu'elles sont données dans le manuel du Mont Athos :

Apprenez, ô mon élève, que le corps de l'homme a neuf têtes en hauteur, c'est-à-dire neuf mesures depuis le front jusqu'aux talons.

Faites d'abord la première mesure de façon à la diviser en trois parties : le front pour la première, le nez pour la seconde et la barbe pour la troisième.

Faites les cheveux en dehors de la mesure, de la longueur d'un nez. Divisez de nouveau en trois parties l'espace compris entre la barbe et le nez ; le menton est pour deux mesures, la bouche pour une et la gorge vaut un nez.

Ensuite, à partir du menton jusqu'au milieu du corps, il y a trois mesures ; jusqu'aux genoux, deux autres mesures. Il y a une mesure de nez pour les genoux ; depuis les genoux jusqu'à l'astragale, deux autres mesures ; puis, de l'astragale jusqu'au talon, une mesure de nez. De là jusqu'aux ongles une mesure. Depuis le larynx jusqu'à l'épaule, une mesure également ; de même jusqu'à l'autre épaule. Pour la rondeur de l'épaule, une mesure ; depuis les os carpiens jusqu'aux ongles de la main, une mesure. Une mesure encore jusqu'au bout des doigts. Les deux yeux sont égaux l'un à l'autre et l'intervalle qui les sépare est égal à un œil. Lorsque la tête est de profil, mettez la distance de deux yeux entre l'œil et l'oreille ; si la tête est de face, il ne faut qu'un œil. L'oreille doit être

égale au nez. Quand l'homme est nu il faut quatre nez pour la moitié de sa largeur; lorsqu'il est habillé, la largeur de la poitrine est d'une mesure et demie; la ceinture doit être élevée jusqu'aux coudes [2].

Dans le manuel que l'iconographe Nicolas Grechny a reçu de ses ancêtres vieux-croyants, le canon est un peu différent, surtout par de nombreuses explications d'ordre ascétique:

La tête est égale à un septième de la longueur totale du corps (...) Du sommet du crâne au menton, on compte quatre longueurs; du menton à la clavicule, une longueur; de la clavicule à la fossette du diaphragme, trois longueurs; de là au nombril, trois longueurs; du nombril au pubis, également trois longueurs. Du sommet du crâne au pubis, on compte quatorze longueurs, soit la moitié du corps humain.

Ceci a deux significations:
a) *seul, celui qui a le cœur pur entrera dans le Royaume des cieux;*
b) *c'est dans la chair que le chrétien livre le combat le plus dur mais aussi le plus glorieux (...)*

Les deux bras étendus représentent, des pointes des doigts d'une main à l'autre: vingt-huit longueurs de nez correspondant à la longueur totale du corps, ce qui signifie que l'on doit nourrir son corps par le travail de ses bras. En outre, cette largeur des deux bras étendus est égale à un côté du triangle équilatéral dont la pointe se situe un peu en dessous du talon, ce qui signifie que la Trinité de Dieu a été restaurée en nous sur la croix... [3]

Ces deux canons parlent de mesures constituées par la hauteur de la tête ou la longueur du nez, mais ils ne font pas mention d'un schéma de cercles comme l'affirment les œuvres de Panovski et de Onasch [4].

Il est probable que ce schéma a été vite oublié par la majorité des iconographes. Constitué par ce jeu de cercles, il n'apparaît de façon stricte que dans les icônes de maîtres [5]. Les peintres continuaient donc à utiliser le compas pour déterminer les proportions des membres du corps, comme Didron le raconte du moine Joasaph, au Mont Athos, et comme le décrit le manuel de Denis de Fourna [6]. C'est la technique des siècles précédents, fidèlement transmise d'une génération d'iconographes à l'autre.

Pourtant, l'essentiel du canon byzantin ne consiste pas dans un nombre fixe de modules mais dans les relations entre les parties du

2. Dans *Manuel d'iconographie chrétienne*, introduction et notes par Adolphe DIDRON, traduction de Paul DURAND, Burt Franklin, New York, 1963 (1re édition, Paris, 1845), pp. 52-53.
3. Ernest DEJAIFVE, *les Saintes Icônes*, Éditions de l'abbaye de Chevetogne, Chevetogne, 1965, p. 63.
4. Erwin PANOVSKY, « Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung », *Monatshefte fuer Kunswissenschaft*
Konrad ONASCH, *Icônes*, Kister, Genève, 1961, pp. 35 ssq.
5. On a fait la même remarque, ci-dessus, p. 99, à propos des structures géométriques.
6. Dans *Manuel d'iconographie chrétienne*, *op. cit.*, pp. 53-61-66.

corps. Ces relations sont exprimées par les modules en planimétrie.

En comparant les icônes des différentes époques, on voit que les proportions du corps humain changent. Ainsi le Christ du Mont Sinaï du XII[e] siècle (fig.19), peut-être sous des influences orientales, a des formes assez lourdes : la grandeur de la tête représente le septième du corps, les bras et les jambes sont courts, les épaules et le buste larges.

Le Christ du Baptême du XIV[e] siècle est seulement plus haut d'une demi-hauteur. Mais le fait qu'il soit représenté sans vêtement, selon la tradition, laisse bien apparaître l'anatomie humaine et lui donne un aspect plus élancé (fig. 20).



Fig. 19
Christ de la *Transfiguration*,
Sinaï, XII[e] siècle



Fig. 20
Le Christ de l'icône du *Baptême*,
Icône grecque, XIV[e] siècle,
Jérusalem

Fig. 21
Christ de la *Transfiguration*,
Théophane le Grec,
fin du XIVe siècle

Fig. 23
Saints de l'Icône *Tu réjouis toutes les créatures*,
Maître Denis ou Dionisi,
début XVIe siècle

Fig. 22
Christ de la *Transfiguration*,
École de Novgorod, XVe siècle

A partir du XIVe siècle, en Russie, la figure humaine s'allonge. Pour le Christ de Théophane (fig. 21), la proportion est de 1:8; pour celui de Novgorod (fig. 22) elle est de 1 : 9 et, chez Maître Denis, les saints dépassent 1:10. Les coudes se trouvent à la hauteur de trois unités et ce n'est pas le buste, mais la partie inférieure et surtout les jambes qui sont allongées. Cette partie passe de quatre unités chez le Christ du XIIe siècle à sept chez Dionisi (fig. 23). En comparant les figures entre elles, on constate que chaque époque a trouvé un ensemble harmonieux de proportions et cela grâce au module chaque fois différemment utilisé.







Les proportions du visage : la théorie des 3 cercles

Pour les proportions du visage et de ses détails, l'iconographe byzantin s'est également servi du module qui correspond toujours à la longueur du nez. Ainsi la tête est inscrite dans deux cercles, l'auréole souvent déterminée par un troisième. Le centre des cercles est situé à la racine du nez, entre les deux yeux. C'est probablement la raison pour laquelle cette partie du nez est mode-

21. ***Vierge de Tikhvine.***
École de Moscou, XVe siècle.
(Galerie Tretiakov -
Photo P. Willé/TOP).


IC XC



Fig. 24
Achiropoïétos,
XIIe siècle, Novgorod

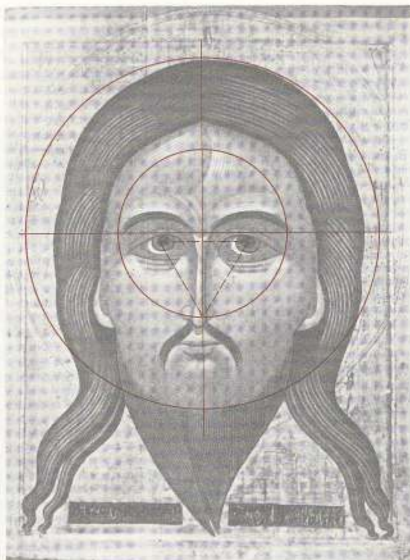
lée d'une façon propre à l'art byzantin. Elle est aussi le centre de la tête, siège de la sagesse (cf. fig. 24, 25, 26).

La théorie des trois cercles de Panovski prend sans doute son origine dans un manuscrit du début du XIIIe siècle de la bibliothèque d'État de Hambourg. C'est le seul témoignage du Moyen Age expliquant clairement les proportions du visage et de la tête avec l'aide de ce schéma. Si le manuscrit est occidental, son inspiration byzantine est évidente. Ainsi sa valeur est-elle peut-être encore plus grande.

Le meilleur argument en faveur de ce schéma semble être une



Fig. 25
Spas mokraïa boroda,
XVe siècle, Novgorod



analyse des icônes elles-mêmes. Ce schéma est une aide pour l'artiste, sans être la stricte condition du dessin. Mais il se révèle à la fin comme un fond mystérieux du chef-d'œuvre, comme un des secrets de son harmonie.

L'icône du Sauveur du XIIe siècle à la galerie Tretiakov (fig. 24), montre cette structure : le premier cercle qui a pour rayon la longueur du nez donne l'espace pour les yeux et le front. Le cercle à deux modules indique le volume de la tête. Le nimbe au contraire ne correspond pas au troisième cercle, il est déplacé vers le bas car il entoure aussi la barbe et les cheveux et doit s'inscrire

Fig. 26
Saint Panteleimon,
XIIe siècle, Lavra, Mont Athos

dans le format de l'icône. Cette dernière est, par ailleurs, un des rares types d'icônes carrée[7].

La deuxième icône, dite « du Sauveur à la barbe humide », en montre une variation (fig. 25). C'est probablement à cause des grands yeux que le visage est plus grand que le premier cercle; mais la tête s'incrit parfaitement dans le volume du deuxième. Le nimbe est plus petit aussi en raison des dimensions de la planche[8].

Les pupilles sont souvent placées à une moitié du module du centre (racine du nez) du cercle. Ceci donne un triangle équilatéral qui confère au visage son harmonie et sa finesse.

Le visage de saint Panteleimon, dans une icône grecque du XIIe siècle, semble plus grand que les deux précédents (fig. 26). En réalité, le triangle a presque les mêmes proportions, mais il se trouve sur un visage plus petit et la distance des yeux au centre dépasse légèrement la moitié d'un module. (Comparer les fig. 25 et 26).

Jusqu'au début du XVIIIe siècle, ce schéma des trois cercles détermine les visages dans beaucoup d'icônes. Plus tard ce schéma semble perdu. L'influence naturaliste de l'Occident s'impose. Les visages deviennent lourds et plats, ils ont perdu l'harmonie et le rayonnement des icônes anciennes.

La représentation des visages en vue frontale ne posait pas trop de problèmes à l'artiste du Moyen Age. Celle des vues de trois quarts, pour les têtes inclinées était plus difficile : le peintre, en effet, ne concevait pas le sujet comme un organisme libre et mobile dans l'espace, mais comme sa projection sur un plan à deux dimensions, sur lequel il représentait plusieurs aspects du sujet. Ces aspects n'étaient possibles qu'à partir de différents points de vue. Cette conception « planimétrique » est typique de l'art du Moyen Age à Byzance comme en Occident. Elle conduira à des phénomènes de perspective comme la célèbre « perspective inversée ».

Parmi les nombreuses variantes des profils de trois quarts, dues à l'inclinaison de la tête et à l'emplacement du centre des cercles, analysons deux icônes : celle de la *Vierge du Don* de Théophane le Grec et celle de *Saint Michel archange* de Roublev (fig. 27 et 28). La tête couvre exactement l'espace du cercle à deux modules, comme dans le cas de la vue de face. Si dans cette vue le centre du cercle, à la racine du nez, se trouvait en A, il est transporté en B, dans notre cas, sur le cercle à un module. L'axe du nez forme avec l'axe des yeux un angle droit, car le visage n'est pas conçu en profondeur (c'est-à-dire en relief) mais en « planimétrie ». Quelquefois la distance entre les yeux et le centre B est diminuée, souvent elle est traitée comme en vue frontale (1/2 module). Ainsi la vue planimétrique est encore accentuée. Le menton et le front

7. « *Achiropoïétos* » = « non fait de main [d'homme] ».
8. « *Spas mokraia boroda* » = « le Sauveur à la barbe humide », expression qui caractérise bien cette icône au graphisme exagéré.



Fig. 27
Mère de Dieu du Don,
Théophane le Grec, XIVᵉ siècle



Fig. 28
L'Archange saint Michel,
André Roublev, vers 1407

restent à la distance d'un module. Donc, les mesures verticales sont invariables. Les mesures horizontales sont de simples fractions du module. Par cette représentation, les visages des icônes reçoivent leur caractère transparent; ils « s'ouvrent » vers le spectateur et la courbe de leurs têtes devient encore plus puissante et comme lourde d'intelligence.

C'est probablement ce phénomène qui explique l'importance du volume des têtes de Roublev. L'iconographe ne visait pas la fidélité à l'apparence extérieure des choses, mais, en termes de planimétrie, il exprimait selon ce schéma les valeurs spirituelles.

Ici se trouve sans doute aussi l'explication d'un autre phénomène de l'iconographie : les têtes à profil sur les icônes sont rares et maladroitement dessinées. Elles signifient que les personnages sont moins importants, parfois même méchants. La représentation des profils sur les icônes de la Cène sont frappantes. Une partie des Apôtres disposés autour de la table doit tourner le dos au spectateur. Mais un homme sans visage visible était inconcevable pour l'art byzantin : aussi le peintre tourne-t-il leurs têtes comme si on les voyait de face. Le seul qui soit représenté de profil, c'est Judas. Le profil viole le cercle, il détruit sa perfection.

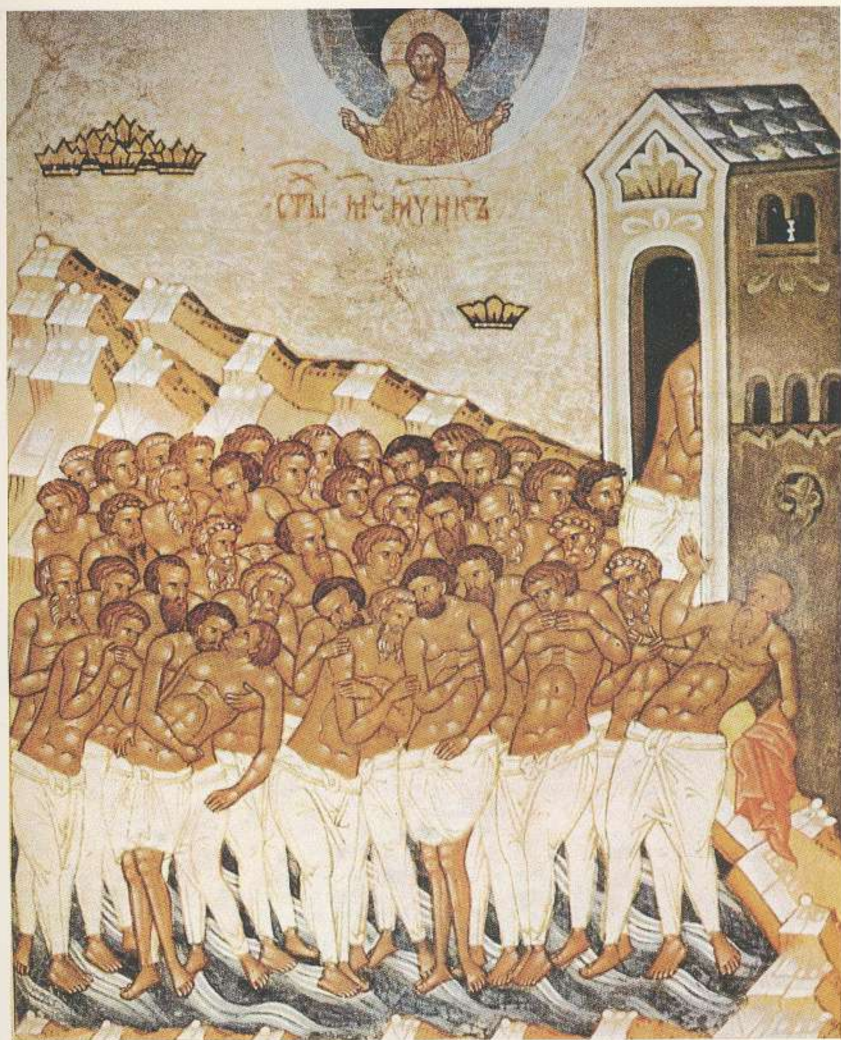
A vrai dire, de nombreuses icônes ne semblent pas strictement conformes à ces théories. Aussi est-il peut-être difficile de soutenir que le schéma des trois cercles a été appliqué sur toutes les icônes et qu'il a été appliqué consciemment, comme l'affirme Panovski. Cependant de nombreuses icônes peintes par des maîtres montrent qu'il a été utilisé avec précision jusqu'au XVIIIe siècle, et même des œuvres plus modestes restent, par le lien de la tradition, fidèles à cette conception planimétrique. Le module leur donnait cette unité et cette harmonie qui faisait de ces œuvres un reflet de l'autre monde.

L'intérêt d'une étude des modules byzantins ou du schéma des trois cercles est de nous permettre l'accès au monde idéal et presque abstrait de l'esthétique byzantine. Monde idéal et abstrait ne signifie pas monde coupé du réel. On veut dire simplement que les formes sont restructurées en vue de refléter non l'apparence ou l'enveloppe matérielle des êtres, mais leur essence : leur « noyau spirituel », leur vérité éternelle. Si on emprunte à la réalité la forme humaine, on soumet celle-ci à un système géométrique, rythmique et chromatique particulier, plus apte à suggérer l'intériorité, l'essence spirituelle et divine [9].

A propos des icônes, parler de l'harmonie du corps transfiguré, c'est bien affirmer une vérité, mais il reste nécessaire de saisir le pourquoi et le comment de cette transfiguration. L'étude du module byzantin, comme la théorie des trois cercles nous permettent de franchir un seuil et d'entrer dans le monde de cette transfiguration, au moins dans son esthétique.

22. Les 40 martyrs de Sébaste.
École de Novgorod, XVIe siècle. (Musée de Novgorod).

9. Tania VELMANS, « Les icônes de Bulgarie et la communauté culturelle byzantino-slave », *Icônes bulgares, IXe-XIXe siècle* (catalogue de l'exposition du Petit Palais, Paris), Presse artistique, Paris, 1976.



Chapitre 8

L'Icône et les lois de la perspective

Celui qui examine une icône est souvent surpris par certaines formes étranges de l'architecture ou des montagnes : les murs des constructions et les rochers paraissent faire mouvement vers le spectateur, les objets semblent vus de deux côtés et n'ont pas de position stable, dans un espace qui lui-même a peu de profondeur (cf. planche d'icônes pl. 20, p. 105). En regardant de plus près, on remarque aussi des parties du corps humain et des visages qui sont représentés de façon maladroite, semble-t-il, comme si le peintre était incapable de rendre ces détails selon leur forme naturelle.

Or, un examen, même rudimentaire, fait découvrir aussi tant de qualités artistiques et techniques dans l'icône qu'on peut difficilement la considérer comme le résultat d'un art primitif. En fait, dans ces formes étranges se manifeste une intention artistique, à interpréter. Autrement dit, loin de constituer des maladresses, elle étaient voulues comme telles et, comme telles, comprises par les hommes de leur époque. Aussi devons-nous les considérer aujourd'hui comme un langage par lequel l'artiste exprimait la réalité qu'il voulait traduire. Ces formes appartiennent toutes à la représentation de l'espace. Leur étrangeté exprime une conception de l'espace réel propre à l'artiste. Le peintre s'est trouvé devant la tâche de transposer les trois dimensions de l'espace réel sur la surface de l'icône à deux dimensions. Cette opération est identique à la constitution d'un système de perspective.

La perspective est la projection des lignes de l'espace et des corps sur un plan. Ainsi obtient-on la sensation que l'espace s'étend derrière la surface du tableau. Cela ne veut pas dire que l'espace projeté soit identique avec l'illusion de la réalité. Nous connaissons aujourd'hui plusieurs systèmes de perspective variant avec les différentes cultures (Égypte, Grèce, Byzance, Renaissance, Indes, etc.). Il en va de même pour la conception de l'espace dans la peinture moderne. Tous ces systèmes qui représentent la réalité d'une façon différente étaient spontanément compréhensibles pour les contemporains. Il serait donc faux de les

juger selon les critères de la seule perspective linéaire et de son dérivé, la perspective centrale moderne. Chaque époque possède un système propre, exprimant sa conception du monde, ses moyens particuliers. Aussi ne peut-on pas considérer un système comme plus juste que l'autre ou supérieur à lui.

En outre la perspective n'a pas pour seule fonction de créer l'illusion de l'espace, elle est aussi une forme symbolique. Et c'est son caractère sémantique qu'il faut déchiffrer pour trouver les principes de ce langage et saisir à travers lui la réalité représentée.

Ce déchiffrage semble d'autant plus difficile qu'aucun des manuels connus de peinture des icônes ne fait allusion à la représentation de l'espace : sur le plan esthétique, nul n'indique pourquoi représenter les architectures ou les objets avec telle déformation ni, sur le plan technique, comment on construit ces formes géométriquement. On peut supposer que le maître transmettait à ses disciples certains principes qui étaient ensuite appliqués de façon libre, selon l'imagination du peintre et le style du temps. Ainsi s'expliqueraient les grandes différences sur ce point entre les icônes.

La continuité de l'art byzantin a certainement joué elle aussi un rôle important. En effet, une tradition séculaire, conservée même après la chute de Constantinople dans l'iconographie de la Crète, les pays balkaniques et surtout en Russie, a transmis une certaine représentation de l'espace dont les détails se fixaient avec précision. De ce fait, les peintres comme les fidèles restaient plongés dans les mêmes figurations ; par une influence réciproque les images continuaient l'ancienne représentation de l'espace, tandis que les peintres continuaient à voir le réel selon les formes transmises par la tradition. Cela dura jusqu'à l'irruption de l'art occidental. Dans les icônes « occidentalisées », comme celles du XVIIe siècle, on a l'impression qu'il n'y a plus d'âme. Et, si l'on cherche les raisons par une analyse des formes, on trouve justement que l'espace est conçu en profondeur et que les corps occupent cette profondeur. C'est la perspective linéaire qui a changé les rapports internes de la représentation. Ainsi apparaît l'importance de la perspective propre à l'iconographie.

Les divers systèmes

Ces difficultés, jointes à l'absence totale de sources historiques et à la diversité dans les représentations de l'espace sur les icônes, sont autant de raisons pour exposer la multiplicité des théories sur la perspective, propre à l'iconographie. Cependant, avant d'aborder cette diversité déroutante pour nos yeux habitués à d'autres structures, diversité que redouble la multiplicité des interprétations, il convient d'examiner quelles sont, très généralement parlant, les possibilités dont nous disposons pour représenter l'espace tridimensionnel sur une surface à deux dimensions.

Au lieu de suivre un ordre historique, nous commencerons donc par les systèmes de représentation les plus familiers pour ensuite

découvrir plus exactement ce que la perspective ou les perspectives des icônes ont de particulier ou de spécifique.

La perspective linéaire

Rappelons d'abord les principes de la perspective que nous considérons couramment comme « naturelle », mais qu'il vaut mieux appeler perspective linéaire ou aujourd'hui « perspective centrale moderne ». Sa découverte est attribuée au sculpteur et achitecte de la Renaissance, Brunelleschi († 1446). Sa théorie répandue par ses élèves Ghiberti, Masaccio et Donatello, suscita au XVe et au XVIe siècles un grand enthousiasme. Pendant cette époque les esprits étaient préoccupés de découvrir les lois qui permettent de représenter au mieux le monde extérieur. A l'époque, on pensait que l'impression visuelle subjective pourrait désormais servir de fondement à la construction d'un monde objectif, que l'espace psychophysiologique était transposable en espace mathématique et, en fin de compte, que l'art était susceptible de s'élever au niveau de la science [1].

Cette représentation de l'espace en profondeur devint possible par la connaissance des lois de la vision. Celles-ci sont fondées sur le phénomène selon lequel des droites parallèles semblent se rejoindre à l'infini dans un point, le point de fuite [2]. Pour représenter sur un tableau l'espace et les objets dans leur position et leurs dimensions réelles il faut exprimer les relations entre trois données : l'œil du spectateur, le point de fuite, le plan figuratif. L'œil du spectateur « V » se trouve en face du point de fuite à la même hauteur sur la « ligne d'horizon ». Il est donc fixe et immobile [3]. Le plan figuratif est conçu comme une section de la pyramide formée par les rayons visuels. (Aujourd'hui on le conçoit comme sa projection. Le centre de projection est l'« œil » des traités de la Renaissance.) La ligne « œil-point de fuite » passe ainsi par le plan dans le « point principal » P (fig. 29). Il est important de remarquer

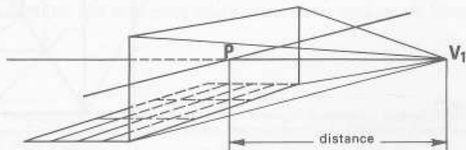


Figure 29

1. Erwin PANOVSKY, *la Perspective comme forme symbolique*, Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 159.

2. La notion exacte du point de fuite n'était pas encore connue par les artistes de la Renaissance.

3. Les peintres de la Renaissance savaient aussi qu'il faut une certaine distance entre le spectateur et la peinture pour avoir l'impression de la distance.

que le mouvement part du spectateur. Celui-ci entre dans le monde représenté : le tableau est comme une fenêtre ouverte. En rabattant sur le plan figuratif (le tableau) la distance œil-plan, on obtient les deux points V_2 et P, à partir desquels on peut tracer les deux échelles : l'échelle fuyante, celle de la profondeur, et l'échelle transversale, celle des largeurs (fig. 30).

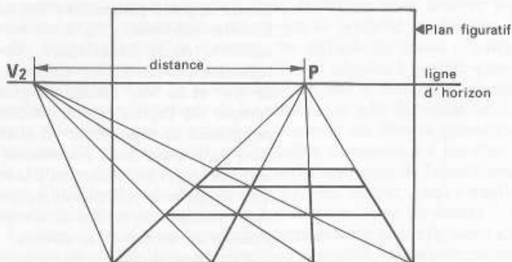


Figure 30

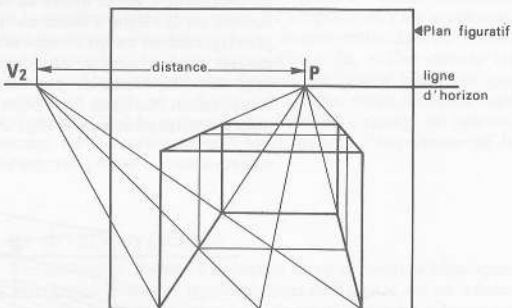


Figure 31

Si l'on veut obtenir la perspective de la troisième dimension, pour laquelle intervient, en plus des dimensions du plan, l'échelle des hauteurs (fig. 31), il faut rapporter les mesures des segments verticaux, en les réduisant en raison de la distance. A partir de ces principes, un nombre infini de structures de l'espace sont possibles. Les œuvres des siècles suivants démontrent la richesse de cette théorie.

Cette présentation sommaire [4] de la perspective linéaire fait apparaître ses éléments caractéristiques. Elle est surtout représentation de la profondeur de l'espace. Mais il faut se garder de considérer la perspective comme un simple instrument pour créer une illusion naturaliste, une virtuosité qui « violente la nature par des exercices excessifs » (selon le reproche de Vasari). Elle n'est pas non plus le seul critère empirique pour apprécier la valeur artistique d'une œuvre d'art, comme c'était le cas pour l'académisme du XIX[e] siècle.

A cette théorie linéaire on a adressé deux reproches : son subjectivisme, car il construit un monde à partir d'un seul point et fait ainsi de l'être véritable un phénomène éphémère ; son rationalisme aussi car en représentant la réalité dans un système géométrique, la perspective linéaire impose à l'être une structure et détruit ainsi la liberté de l'imagination. Mais ces deux objections sont presque contradictoires.

Les reproches des défenseurs modernes de l'icône vont plus loin [5]. L'espace en profondeur, ou l'apparence visuelle, serait pour eux une négation de l'essence de la réalité. C'est que l'espace de l'image est la région du symbolique-dogmatique, où l'œuvre d'art accomplit elle-même des miracles. La perspective linéaire élimine cette région de l'art religieux.

En revanche, « elle ouvre une région tout à fait nouvelle, celle du "visionnaire", où le miracle devient alors l'expérience immédiatement vécue par le spectateur, les événements surnaturels faisant pour ainsi dire irruption dans l'espace visuel, apparemment naturel de ce spectateur et le "pénétrant" à proprement parler, de leur spiritualité grâce à cette irruption même [6] ».

On ne peut s'empêcher de penser aux nombreux mystiques du Moyen Age occidental. Leur expérience était justement caractérisée par cette vision du monde surnaturel qui apparaissait dans les formes naturelles. Mais les thèses de Panovsky ne sont pas restées sans contestation. A juste titre, P. A. Michelis remarque que l'infini de la Renaissance n'est pas l'infini de la religion, mais l'infini « matérialisé » des sciences ; et que, le plus souvent, les artistes de la Renaissance ont accentué le premier plan pour éviter la profondeur illimitée qui répugnait à leur conception statique du beau [7].

---

4. Pour un exposé plus exhaustif, voir Pietro REINA, *la Prospettiva : leggi di prospettiva normale*, Garzanti, Milan, 1940 ; Miloutine BORISSALIÉVITCH, *la Théorie de l'architecture*, Payot, Paris, 1926.

5. Certains auteurs, traitant de l'iconographie, ne soulignent que les aspects négatifs de la perspective linéaire ; ainsi Leonid OUSPENSKY, *op. cit.*, p. 224 ; Panayotis A. MICHELIS, *Esthétique de l'Art byzantin*, Flammarion, Paris, 1959, pp. 180-203 ; PAUL EVDOKIMOV, *l'Art de l'icône*, DDB, Paris, 1970, p. 191 ; Gervase MATHEW, *Byzantine Aesthetics*, J. Murray, Londres, 1962, p. 20. A la limite, une telle position revient à considérer l'art byzantin et, en lui, l'icône comme seul art religieux possible.

6. Erwin PANOVSKY, *la Perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 181.

7. Panayotis A. MICHELIS, *op. cit.*, p. 201. Nous développerons les arguments de cette conception à la fin du chapitre suivant, pp. 136-137.

La perspective perceptive

Bientôt les artistes de la Renaissance se rendirent compte que la perspective linéaire ne pouvait donner une image de l'espace, comme nous le percevons, car elle est fondée sur le principe de la vision d'un œil unique et immobile. Or la vision naturelle se fait pas les deux yeux et par l'assimilation des impressions optiques par l'esprit humain. En outre, à cause des déformations latérales, et aussi du mouvement des yeux, l'image construite par les procédés géométriques ne peut être une reproduction adéquate de l'image visuelle. Ce fait était connu dès l'Antiquité. Les légères courbures des colonnes des temples grecs et les déformations voulues dans les peintures pompéiennes le démontrent. Les peintres de la Renaissance, eux aussi, ont utilisé les phénomènes de cette perspective dite « perceptive » [8] ou « subjective » [9].

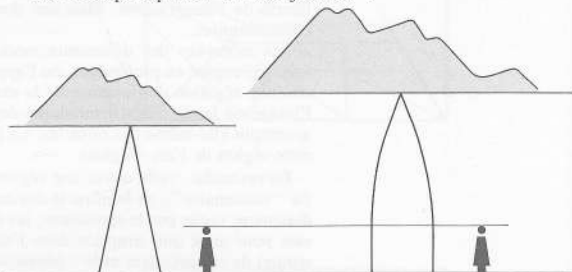


Figure 32

Le dessin représentant un chemin droit et à l'horizon une montagne, montre la différence entre les deux perspectives : dans la perspective linéaire, tout est subordonné au principe que les droites parallèles se rejoignent en un point situé à l'infini (fig. 32 a). Cela correspond à l'image photographique. L'image est géométrisée, abstraite, mais elle a l'avantage de l'unité et de la clarté. Dans la perspective perceptive interviennent d'autres facteurs : le premier plan, par la binocularité et le rapprochement, montre le chemin avec des lignes presque parallèles. Puis, par une légère courbe, il rejoint la perspective linéaire (fig. 32 b). On peut constater que plus l'objet est proche, moins ses lignes sont soumises à la perspective linéaire et plus il est éloigné, plus il est soumis à la perspective linéaire.

Un autre phénomène est visible dans la montagne située à l'horizon : elle apparaît plus grande que dans la perspective linéaire ; le même fait se produit, du reste, quand on compare un paysage avec sa photographie : sur la photographie la montagne semble trop petite. Cela est dû au fait que le cerveau transforme les

8. Boris V. Raušenbah, *Prostranstvennye postroenia v drevnerusskoj žipopisi (Structures de l'espace dans la peinture de l'ancienne Russie)*, Éd. Nauka, Moscou, 1975, pp. 21, 60.

9. Erwin Panovsky, *la Perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, pp. 43 ssq.

impressions optiques. Dans ce processus, il est influencé par la connaissance de la chose, sa distance de la chose, cette distance et la comparaison avec d'autres objets et la comparaison générale entre tous les objets [10].

La caractéristique de cette perspective est que l'espace est encore un « quantum continuum », mais que sa continuité n'a plus la même densité : il est à mi-chemin entre la continuité linéaire et l'espace morcelé des autres perspectives que nous allons examiner.

La perspective axonométrique

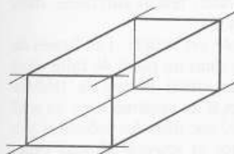


Figure 33

Elle représente l'objet sans les déformations de la perspective linéaire, c'est-à-dire que les lignes de l'objet restent parallèles malgré une certaine illusion de l'espace. Ceci n'est possible que si l'objet est très rapproché du spectateur. Les parallèles font aussi que l'objet ne fait pas partie de l'espace ambiant. Il est lui-même espace, espace isolé, avec ses propres structures, sans relation avec un autre élément de l'ensemble (fig. 33). Ainsi la perspective axonométrique n'indique pas une ligne de force comme celle de la perspective linéaire qui s'ouvre au spectateur pour qu'il entre dans la profondeur. L'objet axonométrique est neutre, il est simple présence ou énoncé d'une vérité, hors de l'espace et ainsi hors du temps [11]. Nous retrouvons souvent cette perspective dans l'iconographie.

Cette perspective axonométrique donne un autre enseignement intéressant : quand les parallèles d'un objet sont trop longues, le spectateur a l'impression qu'elles se dilatent et que les dimensions des parties éloignées s'agrandissent. Cependant, une vérification au compas montre qu'elles sont les mêmes que celles des parties rapprochées. Cela montre que, sous l'influence des représentations en perspective linéaire, le spectateur moderne ne peut plus sortir de ce schéma. Il voit tout selon ces catégories. Un enfant, au contraire, qui n'a pas encore reçu cette formation de la perspective linéaire, représente les objets non comme il les voit, mais comme il les connaît [12]. C'était aussi le cas du peintre du Moyen Age. Par une tradition séculaire, il était formé à voir l'espace selon les structures d'une perspective non linéaire.

La perspective inversée

Nous avons déjà noté qu'il n'existe aucune source pour expliquer pourquoi, après l'art illusionniste de l'Antiquité, brusquement, on commence, à Byzance comme en Europe, à représenter le monde en renversant les lignes de force de l'espace. Ce fait exprime un changement profond dans la vie culturelle de l'époque.

10. L'homme a un souvenir de l'objet plus complet que la vision ne le montre. Les véritables dimensions, les couleurs, le contact, etc., transforment les impressions optiques. Par exemple, selon la « loi de stabilité des dimensions », le spectateur voit toujours les choses plus grandes qu'elles ne le sont.

11. C'est pour cela que la perspective est employée aujourd'hui dans les dessins techniques. Elle doit représenter l'objet le plus fidèlement possible, donner l'information sur l'objet la plus exacte possible (la photographie, même avec un objectif spécial, le déforme).

12. On remarque aussi cette tendance dans la peinture moderne.

Et, puisque les formes de l'art ont un caractère sémantique, on pourra, après une analyse objective des phénomènes, proposer légitimement des conclusions relatives aux idées philosophiques et théologiques sous-jacentes.

Considérons d'abord ce qu'on appelle la « perspective inversée ». Comme le nom l'indique, il s'agit d'une perspective dont les structures sont inversées par rapport à la perspective linéaire. C'est dire que cette conception technique de la perspective est historiquement postérieure. En effet, la recherche scientifique dans le domaine de l'icône n'a commencé qu'au début du XX[e] siècle. Auparavant, l'icône, étant image du culte, restait enfermée, dans le cadre de la vie liturgique orthodoxe[13].

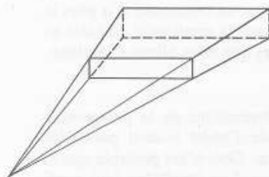


Figure 34

Le principe de la perspective inversée est simple. Les lignes de cette perspective ne se rencontrent pas dans un point de fuite situé derrière le tableau, mais en un point situé devant le tableau (fig. 34). En fait, on ne peut pas parler d'un système avec un seul point de fuite situé dans le spectateur, car dans les icônes il y a rarement un seul point de convergence et souvent chaque objet représenté a sa perspective propre. De même, on n'y trouve pas l'échelle des largeurs qui, dans la perspective linéaire, a pour fonction de représenter l'extension de l'espace. Souvent, les objets ne sont pas placés dans un ordre de distance et de dimensions, mais juxtaposés selon un principe de composition et selon la signification de ces objets dans la scène représentée. Ainsi, il n'y a pas de profondeur à l'intérieur de la représentation : l'espace est réduit, il s'étend vers le spectateur. De cette façon les lignes de force sont inversées : elles sortent de l'intérieur de l'image vers le spectateur.

En ce sens, l'icône est le contraire d'une peinture de la Renaissance : elle n'est pas une fenêtre par laquelle l'esprit humain doit pénétrer dans un monde représenté, mais elle est un lieu de présence. En elle le monde représenté rayonne vers celui qui s'ouvre pour recevoir. Dans la perspective inversée, c'est l'espace qui est actif et non celui qui regarde.

Études de diverses icônes

Voyons comment elle est mise en œuvre dans les icônes. Les différentes écoles ne l'utilisent pas avec la même rigueur, même si elle est présente partout. Au début, jusqu'à la période iconoclaste, elle n'apparaît que dans ses formes simples, mais on note toujours un refus de la profondeur de l'espace ; ce n'est que plus tard, pendant la période classique de l'art byzantin lors de la deuxième Renaissance sous les Paléologues, qu'elle manifeste la richesse de ses possibilités ; elle atteint probablement son apogée dans l'art de

13. L'expression « perspective inversée » a été formulée par Oskar WULFF, « *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht* », *Kunstgeschichtliche Monographien* en l'honneur d'Auguste Schmarsow, K. W. Hiesermann, Leipzig, 1907, qui est une défense des représentations de l'espace byzantin.

Novgorod. Quatre icônes, caractéristiques chacune d'une époque, nous serviront d'exemple pour comprendre comment l'espace naturel peut être exprimé par la perspective inversée. (Dans la description, nous employons gauche et droite par rapport au spectateur, lequel doit se mettre à la place des personnes représentées, de sorte que le mouvement réel de l'icône se fait de droite à gauche).

1. Annonciation (XIVᵉ siècle, Ochrid, fig. 35)



Figure 35

L'espace dans cette icône est surtout marqué par les lignes obliques, en bas des deux socles, en haut du baldaquin du trône de la Vierge. Le premier plan est indiqué par les deux socles qui font monter le sol, sans donner l'impression de la profondeur, car ils sont dessinés en axonométrie. Ce premier plan est limité par les constructions dont les formes sont vues d'en haut et représentées en planimétrie ou légère perspective inversée (le socle de la co-

lonne jusqu'à la hauteur de la main de la Vierge se trouve exactement sur l'axe horizontal de la représentation). Les lignes du baldaquin font le mouvement inverse; ses surfaces sont dessinées en axonométrie. Derrière l'aile de l'ange apparaît le sommet d'une architecture, vue du dessus, en perspective inversée. Derrière ce plan, l'espace s'arrête pour donner place au fond d'or, lumière absolue au-delà des dimensions terrestres. La caractéristique de cette icône est donc de n'avoir qu'un premier plan.

2. *Intercession de la Vierge (XVe siècle, Novgorod, fig. 36)*

Malgré le peu de profondeur, on a l'impression que cette scène compliquée s'avance vers le spectateur. La moitié inférieure de l'icône est occupée par une foule de personnages placés côte à côte avec des têtes égales (isocéphalie), et dont les pieds touchent le seuil de l'icône. Derrière eux, en remontant, on voit d'autres saints. Leurs têtes sont plus grandes que celles des personnes du premier plan. Ce phénomène est aussi une forme de la perspective inversée, qui n'est pas limitée aux surfaces planes et aux cubes. Ainsi les personnes du fond semblent être sur le même plan que celles de devant.

Les formes architecturales de la moitié supérieure montrent une multitude de solutions. Le temple sur colonnes (à gauche), la tour et le portique au-dessus de l'évêque, sont vus de dessus, les toits sont dessinés en axonométrie. Le côté est avancé et en perspective inversée. La représentation de l'église, au centre de l'icône, est spécialement intéressante. Elle domine toute la composition. La Vierge plane dans l'air, non pas sous le baldaquin (dessiné à plat avec seulement trois colonnes), mais devant lui; cela évite de donner l'impression de profondeur. Elle est devant la façade d'une église dont les côtés sont pliés en avant. De cette manière on peut les voir tous les deux en même temps. Ils sont représentés comme le toit, en axonométrie. Le toit permet de bien saisir le problème que pose cette forme de représentation : lorsque les côtés sont pliés en avant, le toit doit se couper en deux sur le faîte. De cette coupure surgit la coupole dessinée elle aussi à plat. L'artiste va encore plus loin : à droite de l'église, il plie même l'abside dans le plan, alors qu'elle ne devrait pas être visible, car elle se trouve sur l'autre façade. A droite de l'église, une étrange construction rappelle le trône de l'*Annonciation* d'Ochrid : est-ce une tribune d'où est tendu le voile de la Vierge, symbole de sa protection ? Il est probable que c'est un élément appartenant à l'intérieur, car l'apparition de la Vierge relatée par l'icône s'est produite dans l'église des Blachernes, et non devant elle. L'art byzantin, en refusant la « boîte-espace », c'est-à-dire toute profondeur, devait placer à l'extérieur des bâtisses les événements se déroulant à l'intérieur. Et pour indiquer que l'action se joue à l'intérieur, on suspend un voile rouge entre les sommets des architectures.

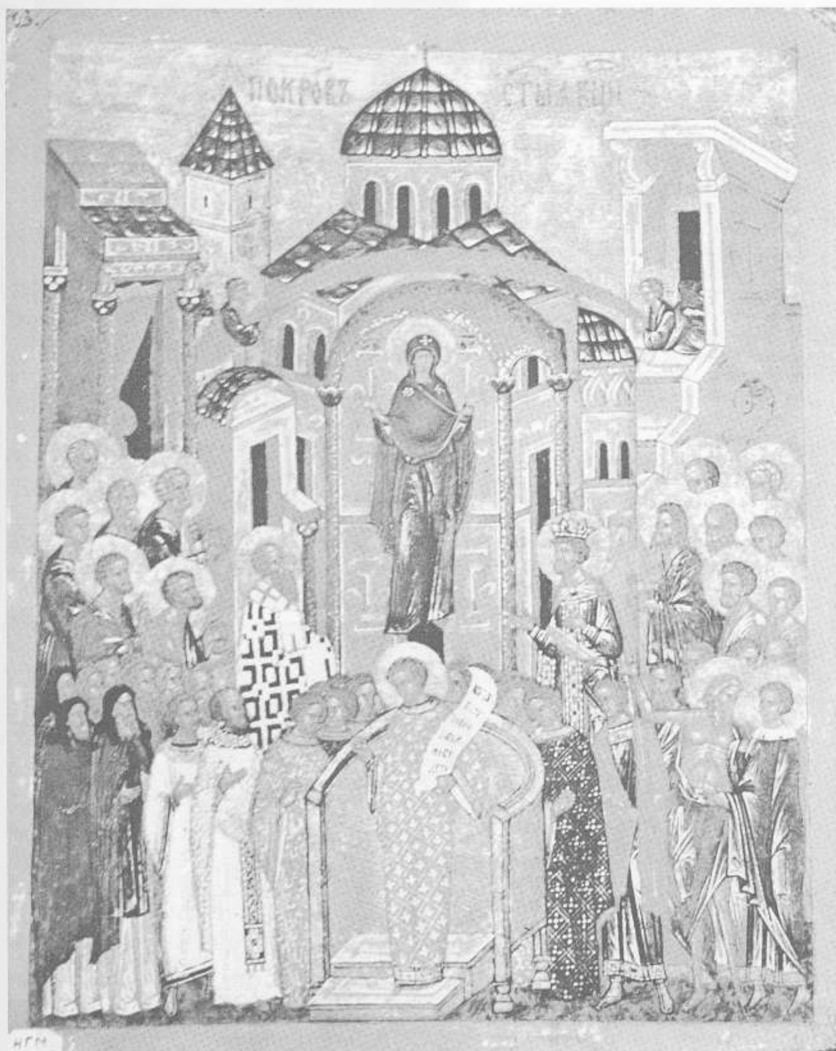




Figure 37



Figure 38

En bas, au centre, il faut encore remarquer la forme du trône du chantre Romain. La perspective inversée se révèle dans la courbe (en réalité ce sont deux courbes différentes à droite et à gauche) comme aussi dans le fait que la partie arrière se tourne fortement vers l'avant. Les deux marches sont dessinées selon une perspective légèrement inversée.

3. Présentation au Temple (XVe siècle, Novgorod, fig. 37)

Le premier plan est formé par un sol relativement large sur lequel s'avancent vers Siméon trois personnages : la Vierge, la prophétesse Anne et saint Joseph (de droite à gauche). Mais ce sol semble s'élever vers le spectateur, impression accentuée par le rythme des marches en perspective légèrement inversée (la marche de devant est la plus petite). Le fond avec ses lignes verticales est surprenant. Le ciborium, la façade et les côtés du temple sont dessinés en axonométrie, l'abside est, ici aussi, tournée dans le plan. La courbe du mur domine le fond. Pour fermer le fond à gauche, et pour éviter une trop grande profondeur, car le mur arrive encore derrière l'abside, le peintre l'a plié en avant. Il arrive ainsi à la même hauteur que l'entrée du Temple. Au sommet du mur est placé un autre baldaquin (dessiné à plat) : il soutient le voile signifiant que la scène se passe à l'intérieur [14]. La courbe du mur montre que les formes de l'architecture n'indiquent pas seulement l'espace, mais qu'elles sont autant d'éléments de la composition même. Ce mur ne pouvait pas être droit car il aurait donné des lignes horizontales qui se seraient heurtées aux verticales du Temple à droite ; il aurait donné un espace vide, en face du Temple, et n'aurait pas permis l'unité du lieu, ainsi créé par la courbe.

4. Résurrection de Lazare (fin XVe siècle, Novgorod, fig. 38)

Ce qui caractérise cette icône est la densité de la composition et la force du mouvement. Tout se passe à la surface du premier plan. A gauche le groupe des pharisiens avec le Christ et le groupe des disciples serrés côte à côte ; même le mouvement des corps semble se produire dans un monde à deux dimensions. Aux pieds du Seigneur, Marie et Marthe ; elles touchent le bord avant de la scène ainsi que l'homme à droite portant la pierre. De cette manière résulte une position presque impossible, la pierre se trouvant pratiquement au-dessus des deux femmes. La perspective de la pierre même n'est pas claire : une partie de celle-ci est cachée. Une forme claire aurait probablement plus dérangé encore la composition [15]. Très proche du premier plan se trouve Lazare encore dans son tombeau. La dominante de cette scène est le mouvement des rochers. Ils contrastent même avec le calme de la représentation.

---

14. Ce mur se trouve toujours sur les icônes de l'*Incrédulité de saint Thomas*.

15. Ce procédé est assez souvent utilisé pour harmoniser l'ensemble. Ainsi, dans l'icône de la *Trinité*, Roublev cache la véritable perspective de la table et des sièges.

En de multiples variations, leurs lignes indiquent la diagonale. Les masses de pierre s'élèvent avec légèreté, pour tourner leurs sommets dans une courbe en « S » vers le spectateur. On a ainsi l'impression qu'ils arrivent au premier plan, comme les personnages. Les formes étranges de rochers sont aussi une forme de perspective inversée. Les architectures, dans les intervalles, accentuent ce rapprochement des rochers.

Ces quelques observations demandent à être complétées par d'autres analyses, qui porteraient surtout sur des icônes de maîtres. Mais on peut déjà relever ces éléments caractéristiques de la perspective inversée :

a) Dans les peintures byzantines et spécialement sur les icônes, l'espace est peu profond, souvent limité au premier plan, fermé vers le fond par une coulisse d'architecture ou de paysage. Il n'y a pas d'illusion ni de profondeur ni de corps à trois dimensions.

b) L'événement représenté se passe au premier plan : par l'agrandissement de leurs proportions, les personnages situés en arrière appartiennent à ce premier plan.

c) Les éléments d'architecture et les objets (sièges, etc.) sont dessinés soit en axonométrie, soit en perspective inversée [16]. Ainsi leurs côtés sont pliés en avant et même des parties normalement invisibles sont représentées. Pour éviter la représentation (nécessairement en profondeur) d'un intérieur, les scènes se jouent toujours à l'extérieur d'un bâtiment. Les paysages de rochers sont représentés avec le même principe du mouvement en avant. Dans toutes les constructions, la verticale est rigoureusement gardée.

d) L'ensemble de ces systèmes de représentation permet de dire que la ligne de force va de l'intérieur de l'icône vers le spectateur.

e) La perspective n'est pas isolée des autres aspects d'une œuvre d'art, elle est subordonnée à la composition et surtout à l'idée de l'œuvre.

*

Cette présentation s'est volontairement limitée à une analyse des éléments formels de la perspective inversée. Il reste à donner les théories qui interprètent cette perspective inversée, afin d'en dégager la portée théologique.

16. Parfois, on trouve aussi, dans quelques détails, la perspective linéaire, mais elle ne joue jamais qu'un rôle subordonné.

Chapitre 9

Les théories de la perspective inversée

La complexité de la perspective inversée montre à elle seule qu'on ne peut considérer l'iconographie byzantine comme un style primitif, incapable de présenter l'espace comme il nous apparaît. Il faut plutôt supposer que ce type d'expression a été choisi et développé, parce qu'il exprimait mieux la réalité telle que le Moyen Age la concevait et voulait la traduire.

Au cours des dernières décennies, la recherche iconographique a essayé d'expliquer les principes de la perspective inversée à partir de certaines données scientifiques. Ainsi se dessinent deux tendances, l'une, en U.R.S.S., qui s'appuie sur des théories optiques et géométriques, l'autre en Occident qui voit dans la perspective inversée l'expression d'une donnée culturelle. Avant d'entrer dans l'exposition de ces deux interprétations, il faut souligner qu'il s'agit de théories différentes qui n'ont en commun que quelques rares principes. La recherche est encore loin d'une solution synthétique.

L'aspect scientifique de la perspective

Une des premières théories dignes de ce nom est celle de la double perception, élaborée par *A.V. Baboušinski* [1]. Il explique la perspective inversée par la binocularité de l'homme. Chaque œil de l'homme voit l'objet selon les lois de la perspective linéaire. La superposition des deux perceptions fait apparaître une image sur deux côtés. Malgré ses observations intéressantes, cette conception paraît être d'une application limitée car elle ne peut être valable que pour une petite distance (moins de 30 cm) et pour des objets de

1. Anatoly V. Baboušinski, « Linejnaia perpektiva v iskusstve i zritel'nom vospriatii real'novo prostranstva » (« Perspective linéaire dans l'art et dans la perception visuelle de l'espace réel »), *Iskusstvo*, t. I, n° 1, 1923, Moscou, pp. 213-261.

dimensions réduites, c'est-à-dire ne dépassant pas la distance des deux yeux. Aussi cette explication semble-t-elle plus ingénieuse que vraisemblable.

L. F. ŽEGINE : l'espace « dynamique » [2]

La théorie de L. F. Žegine est fondée sur le fait que la vision de l'homme est monoculaire, c'est-à-dire que l'homme voit le monde selon les lois de la perspective linéaire. En se déplaçant, il reçoit plusieurs aspects de l'objet qu'il unit mentalement dans une seule image. Celle-ci contient ainsi les aspects des différentes positions. Le mouvement est exprimé par les lignes courbées (C1-A ; C2-B) (fig. 39).

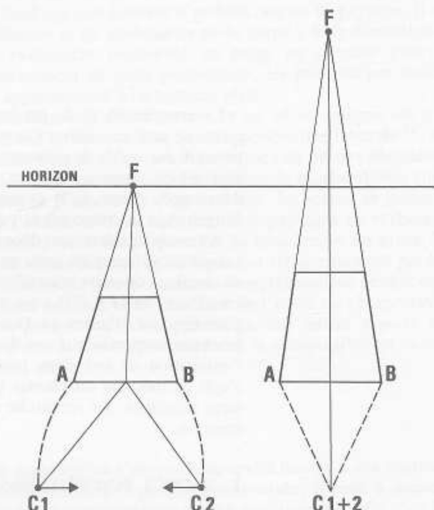


Figure 39

Selon ce processus, les verticales et horizontales restent parallèles et seules les lignes de fuite sont changées par le déplacement. Ainsi le point de fuite s'élève au-dessus de l'horizon, le côté de face (AB) étant invariable.

Cela vaut pour une surface à deux dimensions. Quand il s'agit d'un corps, il faut ajouter la troisième dimension qui, elle aussi, a deux points de vue (D1-D2) qui s'unissent avec C1 et C2 (fig. 40).

2. Lev F. Žegine, *Iazyk živopis'novo proizvedenia (langage de l'œuvre picturale)*, Éd. Iskusstvo, Moscou, 1970.

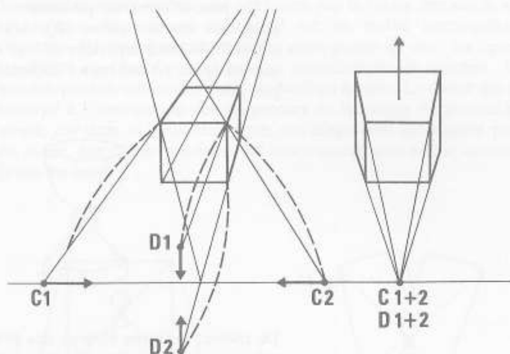


Figure 40

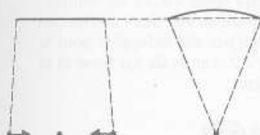


Fig. 41 a

Par ce mouvement, la surface se relève, les bords en arrière se rallongent et l'objet représenté semble s'avancer vers le spectateur. Il le voit en même temps des deux côtés et d'en haut.

Ce principe du rapprochement des deux points de vue s'applique aussi aux autres formes géométriques et donne les déformations qu'on peut constater sur les icônes. Une ligne droite forme ainsi une légère courbe (fig. 41 a), une courbe plate concave devient encore plus concave (fig. 41 b), une courbe convexe est redressée et s'approche de la ligne droite (fig. 41 c),



Fig. 41 b

Dans un cercle (fig. 41 d), ces deux effets se réalisent en même temps. La partie supérieure du cercle est vue comme courbe convexe, la partie inférieure comme courbe concave (A1 et A2). Ainsi, par le redressement de la courbe supérieure et la contraction de la courbe inférieure, le cercle se brise en deux parties.

Parmi les nombreux exemples donnés par l'auteur, nous n'en retenons que quelques-uns qui s'expliquent bien par ces principes.



Fig. 41 c

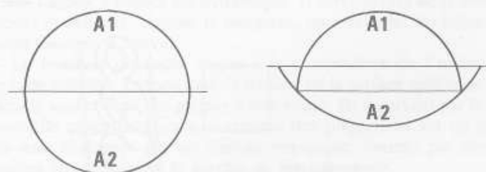


Fig. 41 d

On peut observer ce phénomène dans le dessin des vases sacrés présentés sur les icônes (fig. 42) : la courbe du pied du calice s'aplatit, le bord supérieur se lève et se pose sur le bord inférieur, qui est aplati. Ainsi on a l'impression que le calice est dessiné de pur profil.

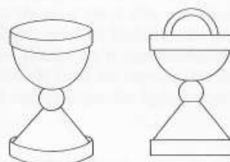


Fig. 42

De même, la forme étrange des trônes peut être expliquée par ces mêmes principes (fig. 43) (ainsi la fresque du maître Denis au monastère de Thérapontе) : le dossier du trône est vu en oblique ; en réalité, il a une forme ovale, mais soumise aux deux opérations de rapprochement des points de vue, qui ont été indiquées pour le cercle. Par le rapprochement de A1 et A2, cet ovale est brisé et la partie droite se voit repoussée en arrière.

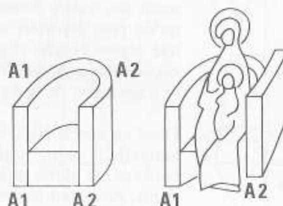


Fig. 43

On peut aussi observer que le mouvement des deux points de vue se produit dans les deux dimensions, en hauteur et en largeur. Ainsi le carré est transformé en une forme limitée par quatre courbes (fig. 44). Le dossier du trône, en réalité rectangulaire, sera dessiné en courbes. On trouve cette forme sur les icônes de Novgorod, mais aussi dans l'art italien du XIII[e] siècle.

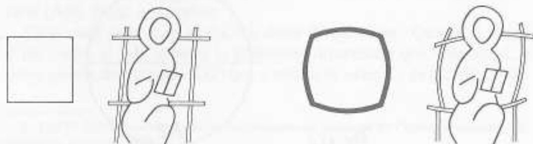


Fig. 44

Un autre exemple intéressant est fourni par la forme des autels sur les icônes. La surface de l'autel est en réalité rectangulaire (fig. 45). Par le rapprochement des deux points de vue, les lignes parallèles en face du spectateur se transforment en courbes. La tension produit même une fente du bord en arrière. Le calice qui se trouvait à l'intersection des diagonales du rectangle est poussé en avant, car dans la nouvelle forme, les diagonales se coupent plus en avant. Sur d'autres icônes, les vases sacrés sont même avancés jusqu'au bord.

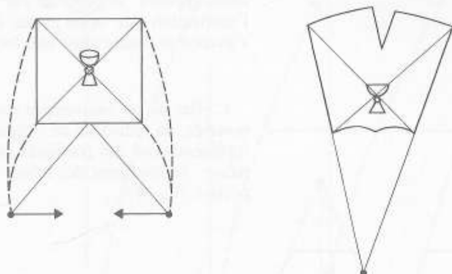


Figure 45

Ces exemples montrent aussi comment l'espace est conçu dans le système de la perspective inversée. L'espace n'est plus réduit au plan. Il a une profondeur, mais, au premier plan, celle-ci est faible. Le deuxième plan se courbe en avant comme une forme sphérique (fig. 46), primordiale pour l'ensemble de l'icône; elle s'avance vers le spectateur, rayonne vers lui. Elle représente un microcosme où chaque détail a sa place, son existence propre. L'espace sphérique n'entraîne pas la subordination des éléments sous un principe unique comme dans la perspective linéaire de la Renaissance; il est réceptacle pour les objets. Il n'a pas non plus besoin d'un cadre comme un tableau qui est fenêtre ouverte sur le monde représenté. Dans l'icône, l'espace est dynamique. Il sort souvent de la surface peinte et déborde, comme le montrent, par exemple, les icônes de saint Georges à cheval.

La fonction du cadre donne à la composition de l'icône une grande stabilité. Entrant dans la tension de la surface sphérique, les détails sont comme les pierres d'une voûte. Ils reçoivent par là une nouvelle matérialité; conçus comme des projections sur un plan, ils sont structurés par un contour énergique, animés par des lumières étincelantes et le spectre de leurs couleurs.

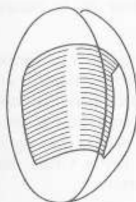


Figure 46

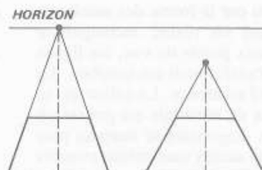


Figure 47

Cependant, surtout dans les formes du premier plan d'une icône et à la périphérie, on peut observer le phénomène contraire : *une perspective fortement convergente*. Si, dans la perspective linéaire, le point de fuite se trouve sur la ligne de l'horizon, ici, ce point se trouve au-dessous de l'horizon ce qui produit une forte convergence des lignes (fig. 47).

Dans cette perspective, les rayons visuels tendent vers l'horizon. Comme dans le cas précédent, on les représente en courbe (parce que dynamiques); ils se coupent alors devant cet objet et visent les côtés opposés : le point de vue A vise D et le point B vise C. Par l'unification des deux points dans un seul, le centre de l'objet s'avance et donne ainsi une forme convexe (fig. 48).

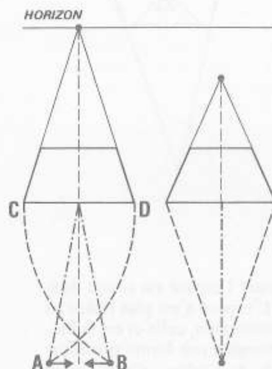


Figure 48

L'effet de ce mouvement est le même que dans la perspective inversée : la réduction de l'espace. Elle est très apparente dans les représentations des portiques ou des entrées dans un bâtiment. De même, les podiums des trônes présentent ce même type de perspective (fig. 49).

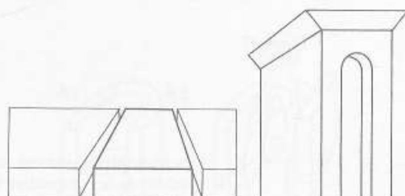


Figure 49

Il ne faut donc pas voir ces formes selon la perspective linéaire. Dans la perspective convergente, le point de fuite se trouve au-dessous de l'horizon : il est l'image du miroir de la perspective inversée et la complète.

Cet effet de miroir a servi à Žegine pour expliquer les formes des montagnes sur les icônes : les plaques de pierres, montées comme sur des tours et séparées les unes des autres par des crevasses profondes. La théorie de Žegine est assez compliquée, mais, en laissant de côté les détails géométriques, on peut la décomposer en trois opérations optiques : redressement du rayon visuel, mouvement dans l'espace dynamique, effet de miroir.

D'abord, la masse unie des rochers est morcelée par le redressement du rayon visuel (« courbé ») comme cela se faisait pour la

perspective inversée. Par ce redressement, la partie séparée se tourne légèrement dans le même sens en gardant l'angle (α) et s'étend vers le fond (fig. 50).

Le mouvement s'opère dans les trois dimensions, c'est-à-dire aussi en profondeur.

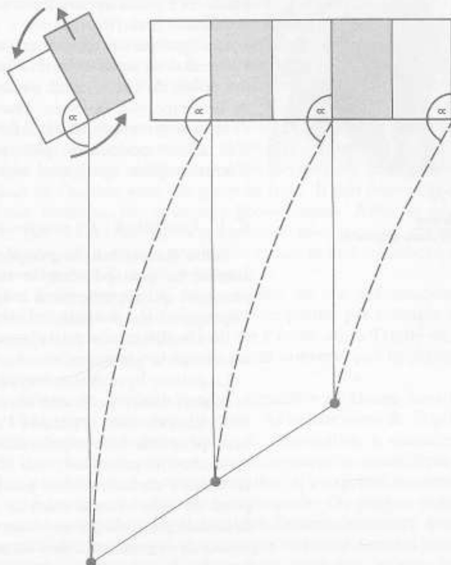


Figure 50

Ainsi, la surface du rocher s'incline en arrière se détournant du spectateur. Pour tourner le mouvement en avant (180°) vers le premier plan, intervient un effet de miroir qui donne l'image inversée de la surface (fig. 51).

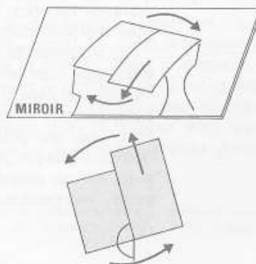


Figure 51



Figure 52
Décollation de Saint Jean-Baptiste.

Souvent, le mouvement des rochers forme ainsi une courbe « S ». Dans certaines icônes, elle est très accentuée (par exemple, *Décollation de saint Jean-Baptiste*, XVe siècle, Novgorod) pl. 24. Par elle, le premier plan est bombé en avant, le deuxième, creux, pour revenir au premier plan par les sommets des rochers. Sur ce fond, les figures apparaissent plates, elles semblent planer devant le premier plan (fig. 52).

Ces quelques principes et exemples permettent de comprendre l'essentiel de cette théorie. Grâce au principe de rapprochement des points de vue, Žegine a réussi à expliquer de nombreux détails de la perspective inversée. Pour d'autres éléments, le système est devenu trop compliqué car il est excessif de vouloir tout réduire au seul aspect optique du phénomène. Alors se trouvent négligés d'autres aspects qui jouent sûrement aussi leur rôle.

B. V. Raušenbah : les composantes de la création artistique [3]

Selon Raušenbah, la perspective inversée dans la peinture byzantine ne peut pas être le résultat d'un seul facteur, mais de plusieurs qui appartiennent à des domaines très différents comme l'optique et les procédés artistiques.

En simplifiant, on peut résumer son argumentation, qui s'appuie même sur la géométrie non euclidienne, de la façon suivante :

Le peintre byzantin ne travaillait pas à partir de l'observation de la nature, mais représentait les objets tels qu'il les connaissait. Son souci était de faire apparaître l'essence des choses. Le système de base pour une telle représentation est le système axonométrique (voir chapitre précédent, « les divers systèmes »). Dans ce système, les côtés d'un cube restent parallèles car ils ne dépendent pas d'un point de fuite comme dans la perspective linéaire. Mais ils sont déformés par trois phénomènes d'ordre optique. D'abord le mécanisme de la constance des formes fait qu'une surface inclinée est aperçue plus grande que son impression réelle sur la rétine. Ainsi la surface d'une table se lève vers le spectateur. Pour assurer sa position sur le sol, le peintre doit allonger les pieds arrière.

Une autre influence est exercée par l'effet de la vision binoculaire. Les objets les plus proches sont vus dans leurs véritables dimensions, les objets les plus éloignés sont soumis à des déformations. En effet, sur les icônes, beaucoup de formes du premier plan sont dessinées selon le système axonométrique.

Un troisième facteur optique est la mobilité du point de vue. En effet, dans cette peinture byzantine, il n'y a jamais un seul point de vue comme dans la perspective linéaire. Les peintres de la Renaissance ont très tôt remarqué, on l'a déjà noté, qu'un seul point de fuite dans une peinture donnait une fausse image de la réalité. Souvent, chaque architecture, chaque partie du mobilier, a son point de vue propre. Ainsi, chaque objet affirme sa propre existence, indépendamment de l'ensemble. Raušenbah conçoit les

3. *Op.cit.*

différents points de vue comme le mouvement d'un seul, comme si le spectateur devait se déplacer pour voir chaque détail de la composition du bon côté.

A ces facteurs optiques s'ajoutent deux facteurs artistiques. Le peintre veut informer le spectateur de certains aspects de l'objet qui ne seraient pas visibles. Par exemple, il montre les surfaces des toits d'une architecture, invisibles en réalité au spectateur, car il se trouve trop bas. Par exemple, la surface d'une table ou les pages d'un livre se tournent vers le spectateur pour faire mieux voir les objets ou le texte. Ce procédé accentue encore la constance des formes.

Enfin, le peintre le trouve devant la difficulté d'unir ces éléments dans une composition : difficulté renforcée, puisqu'il lui manque le principe unificateur de la perspective linéaire, la profondeur de l'espace avec son point de fuite. Il doit donc utiliser des schémas abstraits, des structures géométriques. Ainsi on peut observer que les formes de la perspective inversée sont accentuées vers la périphérie de la composition et que le tout est subordonné à la personne ou à la scène principale.

Pour éviter des heurts trop violents en ces déformations des objets, le peintre les fait disparaître en partie, par exemple en les voilant par les vêtements. Ainsi sur l'icône de la Trinité de Roublev, les sièges sont en grande partie couverts par les vêtements des personnages.

La théorie de Raušenbah a été accueillie en Union Soviétique, vers 1975, avec beaucoup d'intérêt. Sa valeur vient de la prise de considération des facteurs optiques. Raušenbah a consacré une partie importante de son livre à la démonstration scientifique de la théorie par des équations différentielles ; il a exprimé les structures non euclidiennes de la perspective inversée. On peut se demander cependant si l'ensemble de tous ces facteurs engendre vraiment cette unité des formes qu'on trouve par exemple dans les icônes de Novgorod. La question fondamentale n'est pas : quelle était la structure géométrique des formes ? mais : quelle était la vision du monde qui les a produites ?

L'aspect culturel de la perspective

En Occident, on commence à s'intéresser à la perspective vers la fin du XIXe siècle, quand les écrits théoriques de la Renaissance furent découverts et publiés. Dans le domaine de l'art byzantin, Wulff et Strygowsky se penchent aussi sur ce problème ; mais leurs travaux ne sont qu'un début et manquent encore d'ampleur. Il faut attendre les années 1920-1925 pour voir apparaître une étude approfondie dans *la perspective comme forme symbolique* de Erwin Panovsky[4].

4. « Die Perspektive als symbolische Form », conférence donnée entre 1921 et 1925, éditée dans *Vortraege der Bibliothek Warburg*, B. G. Teubner, Berlin-Leipzig, 1927, pp. 258-330.

En partant de la philosophie des formes symboliques de Cassirer, Panovsky analyse le système de perspective pour l'interpréter comme l'expression par une époque de sa conception du monde.

La conclusion de cette étude consiste à affirmer que l'évolution historique conduit par des étapes différentes jusqu'aux conceptions consacrées par la Renaissance : la perspective centrale ou linéaire. Ces faits ne peuvent être mis en doute. Mais, indirectement, il est suggéré que cette évolution représente un véritable progrès vers la perfection et qu'elle est aussi un progrès artistique. Il est évident que cette opinion (difficile à justifier) devait susciter la protestation des historiens de l'art byzantin, surtout de l'auteur de *l'Esthétique de l'Art byzantin*, P. A. Michelis [5].

P. A. Michelis : le sentiment de l'espace

Cette esthétique de Michelis repose sur deux catégories qui servent au long de l'exposé à expliquer l'essence de l'art byzantin : le beau et le sublime.

Le beau est propre à un courant qui tend vers une imitation de la nature, cherche l'objectivité, régit l'ordonnance des procédés de peinture et s'achemine vers une conception scientifique de la perspective.

L'autre catégorie est le sublime, le beau transcendant qui résulte de la contemplation. Ici, tout tend vers l'infini, les sentiments débordent, tandis que les moyens de représentation deviennent irrationnels.

Pour ce qui touche à la représentation de l'espace, selon Michelis, il faut distinguer entre « l'espace sensible » et le « sentiment de l'espace ».

Le premier est une expérience physiologique invariable qui trouve son expression dans l'espace théorique déterminé par les trois coordonnées : largeur, hauteur et profondeur de la géométrie euclidienne. Cette triple dimension constitue un cadre immuable dans lequel l'artiste construit le monde de sa vision.

Autre est le sentiment de l'espace : subjectif et variable. De par sa nature, il appartient à la catégorie du sublime. Ainsi, par l'harmonie et l'ordre, l'art engendre l'impression que toute contradiction entre le fini et l'infini est supprimée. Sous la minuscule coupole de Galla Placidia, à Ravenne, avec ses milliers d'étoiles, le regard est plongé dans une profondeur insondable et on se sent attiré vers le mystère de l'infini. De même, sur les icônes byzantines, le fond d'or crée un espace uniforme et infini comme le ciel, le contenant de toutes choses.

Selon Michelis, si l'art byzantin n'avait pas de système rationnel pour la perspective, il avait cependant un art de voir et de représenter. La profondeur ne se présentait pas, pour lui, comme une valeur à exploiter par l'optique : ce qui importe, c'est le premier

5. *Op.cit.*
6. *Ibid.*, p. 192.

plan. Cette faible profondeur est créée par les différentes dimensions des choses et le mouvement des personnages. Par conséquent l'unité de l'œuvre n'est pas fondée sur une perspective uniforme, où chaque chose est soumise au tracé du système, mais sur le sens que l'artiste leur donne dans une scène. Et, comme il les représente non pas par un dessin d'observation, mais sous la forme qu'il connaît, l'image devient vraisemblable et exprime en même temps le sens symbolique de la scène.

Ainsi, P. A. Michelis refuse pour l'art byzantin la notion de perspective (il n'admet pas la « perspective inversée » de Wulff). « La perspective, en somme, est du domaine de la technique, non du domaine de l'art [6]. » Et comme telle, elle devient un des moyens de la composition de l'image. Elle aide à établir un ordre suivant les lois de coordination et de subordination et à assurer l'unité de l'œuvre.

K. ONASCH : la perspective d'importance et la perspective épique



Les saints Jean Climaque, Georges et Vlassi.

K. Onasch ne parle que de ces deux formes de perspective dans l'iconographie [7]. Sa conception de la perspective est assez proche de celle de P. A. Michelis. En effet, elle se réduit à un simple moyen technique qui fait partie de la composition : en créant un ordre entre les parties de l'image, elle engendre un certain espace.

Déjà la simple juxtaposition de plusieurs saints sur une icône crée un espace. Or, sur certaines icônes, le personnage central a des dimensions plus importantes. Telle est la *perspective d'importance*. C'est vrai surtout du Christ entouré des saints, mais aussi d'un saint comme Jean Climaque sur l'icône de l'École de Novgorod (XIIIe siècle, pl. 24, p. 145). Les proportions monumentales de ce personnage sont encore accentuées par le ton brun foncé de son habit de moine et par l'expressivité de son visage entouré d'une barbe blanche. A ses côtés, tout petits, les deux protecteurs des troupeaux, saint Georges et saint Vlassi. Leur taille atteint juste les genoux du saint moine. Déjà en Orient et à Rome, les souverains étaient représentés plus grands que leur entourage pour rendre plus visible et mieux exprimer leur dignité royale.

Par ce principe de « représentation », la peinture byzantine met en évidence la sainteté des personnages représentés. Ainsi leur aspect individuel et temporel est comme recouvert par le rayonnement des valeurs éternelles. Et l'image elle-même reçoit une autre fonction que la simple représentation.

La saisie du sujet de l'icône ne peut être le fait de la seule vision, mais doit être interprétée par la pensée. De même, son effet optique subit un changement : par l'agrandissement des proportions, le personnage principal semble sortir de l'intérieur de l'icône vers le spectateur. Ainsi les lignes de force sont inversées.

Un semblable dynamisme s'exprime aussi dans la représentation

7. *Die Ikonenmalerei*, *op.cit.*, pp. 59-74.

des groupes d'hommes. Déjà l'art égyptien a employé cette technique. Les personnages qui forment le premier plan, sont représentés en pied (et touchent souvent le bord de l'icône). Derrière eux disparaissent les corps des autres et on ne voit que leurs têtes. D'ordinaire, elles sont plus grandes et semblent plus proches. Par cet effet, la perspective est inversée.

Cet effet apparaît aussi sur la partie centrale de l'iconostase, la « Déisis », ce sujet déjà analysé ci-dessus (ch. VII). Pour souligner l'importance du Christ au centre de la rangée, les saints s'inclinent de gauche et de droite. Même si ce geste de supplication exprime l'aspect théologique de la composition, (c'est-à-dire l'intercession de la cour céleste pour le peuple de Dieu), les courbes de leurs silhouettes et le geste de leurs mains tendent vers le Christ en majesté au centre et le font ainsi sortir de l'ensemble. Cet effet est encore accentué par le plus grand volume des têtes. Une telle impression ne pourrait être produite par une représentation frontale des saints car celle-ci serait un simple alignement de personnages sans relation entre eux. Ce sont les courbes des contours qui donnent leur unité aux icônes de la *« Déisis »*.

Les icônes qui représentent une scène, surtout celles des fêtes liturgiques, sont composées selon les principes de *la perspective épique*. Elles ont un caractère narratif. Mais l'accent de la scène est toujours mis sur l'aspect théologique et chaque personnage, chaque détail ont leur importance. Ainsi le but de l'image n'est pas de créer l'espace dans lequel se déroule l'événement, mais de s'ouvrir en direction du spectateur pour être comprise. Pour obtenir cet effet, la représentation ne peut pas se servir de lignes de fuite qui créent une profondeur, mais de lignes qui font apparaître le sens théologique de la scène. Ainsi l'image reçoit-elle sa « perspective » dans le sens original du terme : le spectateur peut contempler le sens théologique à travers « les choses représentées » et la scène devient transparente.



Les quarante martyrs de Sébaste.

K. Onasch a illustré cette théorie par l'icône des *Quarante martyrs de Sébaste ;* ces légionnaires sont représentés comme le décrit le récit très connu des premiers siècles (pl. 22, p. 113). Condamnés à mort pour leur foi, ils sont rassemblés sur un lac gelé pour y mourir. Leur groupe, très serré et uni par les gestes, est représenté en perspective inversée. L'icône ne montre que les corps du premier rang et ajoute les têtes des martyrs en arrière. La première ligne de force monte comme un axe de symétrie vers le haut où apparaît le Christ dans une auréole. Une deuxième conduit vers la maison du gardien où se réfugie un légionnaire qui abandonne. La troisième part du gardien païen qui s'associe aux saints, converti par leur témoignage. Il regarde vers les couronnes dans le ciel, à gauche, en haut. Ainsi se forme une troisième ligne de force. L'ensemble de l'image forme une surface concave et s'ouvre ainsi vers le spectateur qui peut facilement suivre les détails de la scène pour en saisir le sens.

La théorie de K. Onasch donne une explication qui correspond au caractère théologique de l'icône et aux structures de l'espace qui y apparaissent. Elle recueille les éléments principaux des autres théories, la faible profondeur de la représentation, le mouvement des formes vers le spectateur et le fond doctrinal qui détermine l'ensemble. Mais elle n'explique pas suffisamment les détails des formes qui créent l'espace, surtout l'architecture, le paysage avec ses rochers et les objets. Dénier à la perspective inversée un caractère symbolique pour la réduire à un simple procédé technique semble une prémisse discutable.

Conclusion

Même si elles sont souvent contradictoires, ces théories montrent la richesse de la conception byzantine. En outre, elles mettent en évidence la possibilité de représenter la réalité par une forme fondée non sur l'observation de la nature, mais sur les idées. De ce fait, une telle forme porte sa part de vérité et fait apparaître des aspects non représentables par une perspective naturaliste. Et, même si l'interprétation scientifique atteint vite ses limites et ne peut répondre à la question concernant l'origine d'une telle forme, elle donne une connaissance exacte du phénomène et explique beaucoup de « déformations » qui resteraient mystérieuses. La diversité des théories montre aussi que la recherche n'a pas encore atteint son terme. La question importante, qui est de savoir si l'art byzantin voulait représenter l'espace ou seulement l'utiliser comme principe de composition, reste encore discutée. Pourtant les auteurs semblent être d'accord sur certains points : l'image est une représentation des idées et non de la nature ; le sujet est représenté comme sur une surface sphérique de faible profondeur ; les détails ont leur propre espace sans subordination sous un tracé uniforme ; les autres éléments de la peinture, comme le mouvement, la couleur et la lumière jouent leur rôle dans la constitution de l'espace.

Reste une dernière question concernant les raisons profondes de la perspective byzantine. P. A. Michelis la voit comme une réaction contre l'art naturaliste et rationaliste de l'Antiquité. La catégorie du sublime a pris la place du beau et son irrationalité a transformé la conception de l'espace. Mais le changement de style et d'idéal n'est-il pas l'expression d'un changement des idées ? Ainsi surgit une nouvelle question : à quel impératif obéit la perspective byzantine ?

A. Grabar cherchait les raisons dans les écrits de Plotin où la vision n'est pas conçue comme une impression dans l'âme (comme celle du sceau dans la cire), mais est fondée dans l'objet lui-même : l'artiste regarde l'image comme s'il se trouvait à la place de l'objet représenté, pour le dessiner dans ses vraies dimensions. Mais la thèse est loin de faire l'unanimité.

Pour donner les origines les plus vraisemblables de la perspective byzantine, il faut se tourner vers les idées qui ont formé la conception du monde de l'époque. Ici, on ne peut s'empêcher de penser au philosophe et théologien qui a tellement influencé le Moyen Age, sous le nom de Denys l'Aéropagite. Dans son système, tout est déterminé par le rayonnement de la lumière divine à travers les créatures. A travers l'icône rayonnent les vérités de la foi vers ceux qui la contemplent. Ainsi le mouvement qui dans le tableau naturaliste conduit vers le point de fuite se trouve renversé, pour aller vers celui qui regarde : c'est dire que sont renversées les structures et les lois de la représentation.



23. *Décollation de Saint Jean-Baptiste.*
École du Nord, Russie, XVe siècle.
(Musée d'Art Russe, Kiev).



Chapitre 10

Le monde des couleurs

De nombreuses études ont mis à jour les principes et les structures de l'icône et de son esthétique, mais, en ce qui concerne les couleurs, nous n'avons que quelques essais qui ne vont pas au fond du problème ou quelques notes dans des livres de vulgarisation interprétant les couleurs des icônes sans poser la question de leur signification symbolique à l'origine.

Les manuels des iconographes — manuels fort tardifs — ne donnent que des indications sans explication pour la couleur des vêtements des saints, car ils reflètent une tradition déjà fixée depuis plusieurs siècles. Il se peut que le symbolisme des couleurs ait été encore présent à l'esprit au XVIe ou au XVIIe siècle ; mais il est sûr que les couleurs étaient entrées dans un système sémantique où leur valeur symbolique ne posait plus de question. Les fidèles étaient habitués par une longue tradition à voir les différents personnages représentés avec leurs couleurs propres et ils pouvaient ainsi les distinguer aussi bien dans l'iconostase que dans la représentation des fêtes.

A ces difficultés d'une interprétation des couleurs, s'en ajoutent d'autres, provenant de la création artistique des différentes écoles et cultures. Aussi ne prétendons-nous pas donner une théorie des couleurs de l'art byzantin, ni la détermination d'un symbolisme, mais quelques éléments qui, à la lumière des recherches actuelles, pourront le faire mieux comprendre.

Avant d'aborder le problème de la couleur, il faut se rendre compte que nous nous trouvons dans un domaine où règne une certaine polyvalence. Dans l'image, le rôle du dessin est de déterminer l'objet, de le faire sortir de son milieu, de le rendre compréhensible ; malgré sa stylisation et ses éléments émotifs, le dessin s'adresse donc en premier lieu à la raison. Il ne signifie pas quelque chose, mais il est quelque chose. Il en va autrement avec la couleur. En soi, elle ne représente pas l'objet, mais elle lui

donne une signification. Ainsi, son champ d'action est plus large; elle s'adresse à un ordre de la connaissance qui n'est pas directement soumis au contrôle de l'intelligence. On ne peut pas décrire une couleur fondamentale; elle est une qualité irréductible. Par sa nature, elle touche la sensibilité et c'est en cela que réside son caractère symbolique, car le symbole n'est pas seulement signe abstrait d'une vérité, mais aussi appel. Ainsi s'explique une conviction qui habite l'humanité depuis toujours: voir dans la fascinante lueur de la couleur le signe d'un autre monde.

1. Les sources du symbolisme byzantin

L'état actuel de la recherche historique ne permet pas de parler d'un canon byzantin des couleurs. Pourtant les chefs-d'œuvre de l'iconographie montrent que la couleur a une importance primordiale dans la représentation des sujets religieux et que les couleurs sont des attributs bien déterminés des différents personnages. Y voir simplement un reflet des belles couleurs d'un coucher de soleil ou des fleurs printanières, etc., ne correspondrait pas au caractère sacré de l'icône [1]. Ces expériences enrichissent l'artiste, mais pour l'iconographie, elles ne peuvent constituer la référence dernière. La couleur ne peut y être considérée comme un simple moyen de décoration, mais fait partie du langage qui tend à exprimer le monde transcendant. Lorsque toute source d'interprétation fait défaut, il ne reste qu'à chercher la signification symbolique dans les courants principaux qui ont formé l'art byzantin.

C'est d'abord le monde biblique. Hostile à toute image, la culture hébraïque ne peut intervenir que par le biais des Écritures. Encore faut-il y constater une relative pauvreté du vocabulaire concernant les noms de couleurs [2]. En dehors des quatre racines étymologiques désignant le blanc, le noir, le rouge et le vert-jaune, l'hébreu et l'araméen se servent de désignations indirectes, par exemple pour le bleu du ciel « comme le saphir ». Cela montre que la couleur joue dans cette culture un rôle secondaire et, dans ces conditions, un canon symbolique des couleurs bibliques n'était guère pensable.

Une autre source principale de l'art byzantin se trouve dans la culture hellénistique, celle de la Grèce augmentée de bien des apports venus de l'Orient. Le grec était la langue de l'empire dans laquelle écrivaient théologiens et philosophes. La littérature de l'Antiquité était bien connue dans ce monde hellénistique et, à plusieurs reprises dans cette histoire millénaire, elle domina la vie intellectuelle. Aussi l'art byzantin s'enracine-t-il dans les formes de l'art grec antique.

1. Michel ALPATOV, *Kraski drevnerusskoj ikonopisi (les Couleurs de l'iconographie de l'ancienne Russie)*, Éd. Izobrazitel'noe Iskusstvo, Moscou, 1974.
2. *Problèmes de la couleur*, SEVPEN, Paris, 1957, pp. 339 ssq.

Dans le domaine de la peinture, on ne trouve pas de système des couleurs, mais, en revanche, le vocabulaire de la couleur est d'une grande richesse et variété [3]. Aussi est-il curieux de constater que, parmi tous les noms de couleurs, il n'y en a qu'un qui soit d'origine indo-européenne — le rouge — et qu'il a une place particulière comme presque partout dans l'humanité. Cela laisse supposer que les Hellènes ont reçu leur vocabulaire des couleurs d'une civilisation qui les a précédés sur leur propre sol. De plus, malgré leur emploi dans l'architecture et le textile et malgré leur valeur matérielle — la pourpre, par exemple, jouait un grand rôle dans les échanges commerciaux —, les couleurs ont une signification symbolique indépendante de ces facteurs matériels. Deux lignes apparaissent : dans l'une, blanc, rouge, vert, bleu expriment la vie, la pureté, la paix et la bonté ; dans l'autre, noir, gris, brun et jaune-pâle expriment la mort, la menace, la souillure. Au centre se trouverait la couleur énigmatique du pourpre, qui signifierait en même temps royauté et mort. Pourtant ces deux orientations du monde des couleurs ne permettent pas de parler d'un canon ni d'un symbolisme déterminé.

Le troisième composant de l'art byzantin est la pensée chrétienne. Dans le domaine que nous étudions, il convient de faire une place spéciale à Denys l'Aréopagite. Cependant, ici comme dans le domaine de la perspective « inversée » ou de la lumière, on ne trouve dans ses écrits que quelques remarques au sujet du symbolisme des couleurs. Ces remarques ne permettent pas de dégager les principes d'une esthétique, mais seulement une échelle des valeurs qui dépend des hiérarchies dans lesquelles elles apparaissent.

La couleur appartient au monde des symboles. Dans l'univers de Denys, les symboles diffèrent selon leur noblesse intrinsèque et leur valeur de représentation. Il distingue les symboles nobles (le soleil, les astres, la lumière), les symboles moyens (le feu, l'eau) et les symboles inférieurs (l'huile parfumée et la pierre) ; à ces derniers appartiennent les couleurs. Pour découvrir le sens du symbole, une exégèse anagogique (littéralement : qui mène en haut) dégage l'enseignement intelligible, c'est-à-dire dépasse les réalités matérielles, pour se rapprocher du divin qui est au-delà de toutes les qualités sensibles. Ainsi, dans chaque symbole, est incluse une dissemblance et, plus elle est forte, plus le symbole s'approchera de la réalité divine.

Chacun des ordres de la hiérarchie céleste et terrestre reçoit les symboles selon la capacité de leur intelligence. Ainsi les Écritures peuvent représenter Dieu comme le soleil de justice, comme pierre angulaire ou comme ver de terre. « En fait, la valeur et le niveau de tout symbole sont essentiellement liés à la valeur et au niveau de l'intelligence qui l'utilise… » [4]. L'efficacité du symbole apparaît

3. *Ibid.*, p. 313.

4. DENYS L'ARÉOPAGITE, *la Hiérarchie céleste*, introduite par René Roques, mis en texte par Guenther HEIL, traduit et annoté par Maurice DE GANDILLAC (Sources chrétiennes, n° 58), Le Cerf, Paris, 1958, Préface, p. XC.

ainsi comme mobile et ambivalente. Pour la couleur cette conception du symbole revient à dire qu'il faut renoncer à fonder un canon, selon les données matérielles. En effet, dans les différents ordres la même couleur aura un sens symbolique différent.

On l'a noté, Denys ne parle des couleurs que rarement, car là n'est pas le sujet de ses œuvres. Ce qui l'intéresse, c'est de trouver une réponse à la question fondamentale: comment Dieu, malgré son essence inexprimable, peut-il communiquer avec ces créatures, pour les faire participer à sa vie divine? Dans ce contexte les couleurs jouent un rôle secondaire. Denys en parle à la fin de son œuvre *La Hiérarchie céleste* et à deux reprises: quand il cherche à expliquer pourquoi la parole divine représente les essences célestes sous la forme de pierres multicolores et sous la forme d'images animales, spécialement de chevaux de différentes couleurs: « Quant aux images multicolores des pierres, il faut penser qu'elles symbolisent, si elles sont blanches, la figure de la lumière, rouges, celle du feu, jaunes, celle de l'or, vertes, la jeunesse et la fleur de l'âme, et pour chaque forme tu trouveras les images symboliques capables d'élever l'esprit » [5]. « En ce qui concerne la forme (...) des chevaux, (on doit penser qu'elle manifeste) leur obéissance et leur docilité; (quant à la couleur), s'ils sont blancs: leur éclat, aussi proche qu'il se peut de la lumière divine, bleu foncé: leur caractère mystérieux, rouge: leur incandescence et leur activité, pie: l'union qu'ils établissent entre réalités opposées grâce à leur puissance de transmission » [6]. Ces deux citations montrent que le symbolisme des couleurs n'est pas toujours le même. Il est aussi différent que dans les prophéties de Zacharie et celles de l'*Apocalypse* (Za 1, 8; 4, 2-3, Ap 6, 3-7). En outre, Denys semble ignorer que le rouge symbolise aussi le sang.

Malgré ces discordances, on peut grouper les couleurs, selon leur valeur transcendante, c'est-à-dire selon leur capacité d'exprimer les propriétés de l'essence divine. C'est dans cet ordre que nous essayerons de donner pour chacune des couleurs principales, les significations symboliques telles quelles devaient être présentes à l'esprit de l'iconographe du Moyen Age.

2. Les couleurs et leurs significations

Le blanc

24. *Les Saints Jean Climaque*
Georges et Blaise,
École de Novgorod, XIIIe siècle.
(Musée Russe, Leningrad).

Le monde païen avait déjà compris le blanc comme une couleur consacrée à la divinité. Pythagore ordonne à ses disciples de porter des robes blanches pour chanter les hymnes sacrées. Les victimes

5. ID., *ibid.*, p. 183.
6. ID., *ibid.*, p. 187.


ГЕѠРГИ
ВЛАСИИ

des sacrifices aux lieux de l'Olympe devaient aussi être blanches, l'autel également de marbre blanc. Dès la plus haute Antiquité, on ensevelissait les morts dans des linceuls blancs : Homère le mentionne à la mort de Patrocle *Iliade* (chant XVIII). Pythagore le recommande comme heureux présage d'immortalité. Et Plutarque dit : « Il n'y a que le blanc qui soit tout pur, non mélangé, ni souillé d'aucune teinture, sans qu'on le puisse imiter, et pourtant plus propre et convenable à ceux que l'on enterre, attendu que le mort est devenu simple, pur, exempt de toute mixtion et du corps qui n'est autre qu'une tache et souillure que l'on peut effacer. En la ville d'Argos, quand ils portent le deuil, ils revêtent des robes blanches lavées en eau claire, comme dit Socrate [7]. » Ces quelques exemples montrent que l'Antiquité voyait aussi dans le blanc un symbole de la divinité. Il a fallu la Révélation avec ses visions de la lumière, pour lui donner une nouvelle richesse et lui faire exprimer toute une mystique de la lumière.

Pour nous aussi le blanc est bien la couleur qui représente directement le monde divin. Par son effet optique, par son absence totale de coloration, le blanc apparaît comme proche de la lumière même [8]. Son rayonnement transmet la pureté et le calme plus qu'aucune autre couleur ; en même temps, il contient un dynamisme qui frappe l'œil comme les rayons du soleil. Ainsi son action est celle de la lumière dont l'essence est d'émettre et de s'avancer dans l'espace. Dans une peinture, le blanc domine l'image par son rayonnement, il semble faire un saut en avant, avec plus de puissance que les autres couleurs.

Mais blancs aussi sont les linceuls des morts : le Christ de la mise au tombeau, Lazare qui se détache sur le noir du tombeau, souvent même les langes du nouveau-né dans la crèche rappellent déjà le tombeau. Faut-il expliquer ce fait par un certain réalisme ? Sans doute le blanc a-t-il plutôt, selon la dialectique de l'Aréopagite, un aspect négatif : couleur de la gloire et de la puissance du divin, il est aussi couleur de la destruction du monde terrestre.

Ces quelques citations des Écritures montrent l'importance et la richesse du symbolisme du blanc, un symbolisme bien déterminé et articulé.

Cet effet psychologique du blanc apparaît bien sur les icônes de la Transfiguration. Par son blanc éblouissant, la figure du Christ semble se détacher de l'auréole bleue, très foncée dans son centre [9]. Sur l'icône du *Christ dans les forces célestes* [10], Théophane a

7. Frédéric PORTAL, *les Couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps modernes*, Treutel et Würtz, Paris, 1837, pp. 46-47, note 4, citant PLUTARQUE, *la Demande des choses romaines*, dans la traduction d'Amyot.

8. Denys dit : « :... de la race de la lumière divine » (*« tou theiou phôtos suggenes »*), *op. cit.*, p. 187.

9. C'est la représentation fidèle du récit de Matthieu : « Ses vêtements devinrent éblouissants comme la lumière » (17, 2) ; et Marc ajoute : « Ses vêtements devinrent resplendissants, si blancs qu'aucun foulon sur terre ne peut blanchir de la sorte » (9, 3).

10. Cathédrale de l'Annonciation à Moscou.

aussi utilisé le blanc pour les vêtements, mais différemment de Roublev. Le Christ apparaît « comme l'éclair qui part du levant et brille jusqu'au couchant... » à l'avènement du Fils de l'Homme. Ce caractère fulgurant du blanc (Lc 9,29) domine aussi toute la composition dans beaucoup d'icônes de la Résurrection. La fresque de Karié-Djami à Constantinople (voir pl. 17, p. 89) en est un des plus beaux exemples : le Christ descend comme un éclair pour arracher à leurs tombeaux les justes de l'Ancienne Alliance. Le blanc y atteint le sommet de son rayonnement par la puissance du mouvement se détachant sur un fond bleu sombre.

Rappelons encore cette icône de Novgorod représentant la « Paternité » : le blanc constitue la couleur principale de la composition, où surgit d'un fond lumineux la figure de Dieu le Père sur le trône : tout est dans les tons blancs, le vêtement, les cheveux et aussi le visage rayonnant de lumière (voir pl. 31, p. 193). La robe éclatante *(lampras)* dont Hérode revêtit le Seigneur prend alors un sens prophétique quelle qu'ait été l'intention d'Hérode en cette scène. Les vêtements liturgiques des hiérarques de l'Église byzantine ont gardé ce double symbolisme. Leur blanc avec des croix noires rappellent la gloire et la passion du Seigneur.

Le blanc est aussi la couleur de ceux qui sont pénétrés par la lumière de Dieu. Les anges assis près du tombeau du Seigneur (Mc 16,5 ; Jn 20,12) et ceux de l'Ascension (Ac 1,20), mais aussi les vieillards de l'*Apocalypse*, dont les vêtements ont été lavés dans le sang de l'Agneau (Ap 4,4 : 7,14). De même, le blanc est la couleur de l'innocence car, à ceux qui se convertissent, Dieu promet que leurs péchés deviendront blancs comme la neige (Is 1,10). Aussi n'est-il pas étonnant que le blanc exprime la joie des grandes fêtes liturgiques. A Constantinople, pendant les solennités, les empereurs portaient des vêtements blancs.

Le bleu

Denys l'appelle « le mystère des êtres », « caractère mystérieux » *(kuanôn de ontôn to kruphion)*. C'est la couleur de la transcendance par rapport à tout ce qui est terrestre et sensible. En effet le rayonnement du bleu est le moins sensible et le plus spirituel de toutes les couleurs. Il produit une impression de profondeur et de calme, donne l'illusion d'un monde irréel, sans pesanteur. Dans l'image, le bleu recule et reste passif. Il est étonnant que, dans les Écritures, ce bleu foncé soit absent. Et pourtant, dans les autres cultures de l'Orient, comme à Babylone, les bleu azur étaient largement utilisés, surtout pour les fonds de décoration en céramique. En Égypte, le lapis-lazuli était l'emblème de l'immortalité. Le grand prêtre y portait un vêtement bleu pendant les offices. De même, les soldats égyptiens portaient des scarabées bleus comme symboles du serment de fidélité.

L'Ancien Testament connaît une seule teinte de bleu : le bleu hyacinthe (en hébreu : *tekelet*, en grec : *hyakinthos*, *holoporphyros*) rappelant par sa couleur le ciel, la demeure de Dieu. Les étoffes de la tente de l'alliance étaient de cette teinte (Nb *4*, 6-12, Ez *23*,6 ; *27*,7 sq), comme les vêtements du grand prêtre, appelé par ses fonctions à communiquer directement avec Dieu.

Dans l'iconographie, nous trouvons le bleu foncé principalement dans le manteau du Pantocrator *(himation)*, comme aussi dans les robes de la Vierge *(chiton)* et des Apôtres. Le centre de l'auréole de la Transfiguration est peint en bleu foncé, comme celle du « Christ en gloire » qui est couvert de séraphins. Malgré l'absence de source pour le symbolisme de cette couleur, on peut affirmer que dans cet environnement culturel, elle signifie le mystère de la vie divine.

Le rouge

L'Aréopagite caractérise cette couleur par « incandescence » et « activité » *(erythrôn de to pyrôdes kai drastérion)* [11], ce qui veut dire qu'elle unit à la puissance de son rayonnement une forte agressivité.

Parmi les couleurs, le rouge est la plus active : elle avance vers le spectateur, s'impose. Dans certaines icônes, surtout les icônes russes du XIVe et XVIe siècles, les vêtements dont le vif éclat n'est atténué ni par les ombres ni par les lumières apparaissent de ce fait comme des plans avancés par rapport au fond de l'image. Par son dynamisme proche de celui de la lumière, le rouge peut, comme l'or et le blanc, servir de fond à l'icône.

Par son pouvoir lumineux, le rouge a joué un rôle important dans toutes les cultures. La richesse du vocabulaire et sa précision le montrent. Dans la terminologie de l'hébreu, nous trouvons une série d'expressions qui sont des dérivés du mot « sang » *(dâm)*. Or, dans la pensée des Hébreux, « sang » est équivalent de « vie ». Toute perte de sang est diminution de vie et doit être réparée par la purification rituelle, car Dieu seul est Maître de la vie et lui seul peut rétablir l'intégralité de la vie. Les différents termes du « rouge sang » sont employés pour décrire la couleur des joues du jeune homme, des vêtements, des boucliers, mais aussi celle des cheveux, des animaux et des peaux colorées. Le sens symbolique de ce rouge (cramoisi) apparaît souvent : l'aspersoir dans diverses purifications, les étoffes que donne Saül (2 R 1,24), celles dont parlent les *Proverbes* (31,32), *Jérémie* (4,30). Les vêtements du Messie qui écrase ses ennemis sont aussi rouge cramoisi (Is 63, 1-3), ainsi que le manteau qu'on lui met sur les épaules pendant sa Passion (Mt 27,28), car ils signifient la vie que le Sauveur apporte aux hommes par l'effusion de son sang. Peut-être trouvons-nous

11. *Op. cit.*, p. 187.

ici une clé pour le vêtement rouge du Pantocrator, car on ne trouve nulle part une explication de ce fait dans la littérature après l'iconoclasme. Une partie des vêtements des martyrs est également rouge, symbole du sacrifice de leur vie. De même les signatures en rouge pourpre des empereurs byzantins rappellent le sang des empereurs. Le manteau rouge de saint Michel archange ou les séraphins entièrement rouges, comme aussi le feu de l'enfer du jugement dernier, correspondraient à la signification du rouge feu, donnée par l'Aréopagite.

Mais le rouge cramoisi peut avoir aussi un sens négatif. Dans deux passages de l'Écriture, il symbolise clairement le mal, le péché. Chez *Isaïe*, les péchés, rouges comme le cramoisi, deviennent blancs comme la neige (Is 1,8). De même dans l'*Apocalypse*, la grande prostituée et la bête qui la porte ont comme couleur distinctive le cramoisi (Ap 17, 3-4). Il est difficile de voir un lien logique avec le symbolisme précédent. Sans doute s'agit-il ici d'une influence extérieure. Ou faut-il voir encore là une certaine dialectique dans le sens de l'Aréopagite ?

Dans le monde hellénistique, le rouge a aussi une signification religieuse. D'abord il est affecté à la fonction guerrière. Plutarque dit que l'archonte de Platée portait normalement un vêtement blanc et qu'il lui était interdit de toucher le fer. Cependant le jour de la commémoraison de la fameuse bataille, lors de la cérémonie pour les morts, il apparaît vêtu de rouge, l'épée en main. Mais il ne s'agit pas ici seulement du symbole du sang. Un règlement du sanctuaire de Rhodes, consacré à la divinité du soleil, fait allusion à une autre signification : « A Hélios, un chevreau blanc ou rouge[12] ».

Les deux couleurs semblent donc équivalentes et le rouge appartient aussi au monde de la lumière. La polychromie des temples en est témoin. Mais, face au symbolisme du rouge dans le monde chrétien, celui de la Grèce antique surprend par la pauvreté de son contenu. C'est dans le christianisme que le rouge a reçu sa consécration par le sang du Christ.

Le pourpre

Il exprime d'abord l'idée de la richesse : produit d'importation, il est un produit cher. Mais cette idée de richesse est mêlée d'éléments magiques et religieux. Il est essentiellement puissance et, comme tel, instrument et témoignage de consécration. Le vêtement de pourpre est à la fois royal et sacerdotal. Mais il est trop proche du rouge pour ne pas être attiré dans la sphère de la fonction guerrière. Ainsi, le pourpre apparaît comme couleur des plus hautes dignités chez Homère (*Odyssée*, XIX, 225), Hérodote

25. "De toi se réjouit toute créature". *Détail de l'icône. École de Moscou, début XVIe siècle. (Galerie Tretiakov, Moscou).*

12. *Problèmes de la couleur, op. cit.*, pp. 322-324.



(IX, 22), Ovide (*Métamorphoses* II, 23) et Suétone (*César*, 43, *Néron*, 32). Dans la Bible également les rois sont vêtus de pourpre : Balthazar revêt Daniel de pourpre car il avait déchiffré l'écriture mystérieuse sur le mur du palais royal (Dn 5, 7, 16, 29); sont encore vêtus de la sorte, Jonathan, grand-prêtre et prince de Judée, le mauvais riche de la parabole du pauvre Lazare (Lc 16, 19), la femme de l'*Apocalypse* sur la bête à sept têtes (Ap 17, 4).

A Byzance, les empereurs ont repris à leur profit ce symbolisme coloré de la puissance avec une insistance toute particulière. Ceux qui étaient nés dans la salle pourpre du palais impérial portaient le titre de « porphyrogénète ». Et la production des étoffes pourpres était le monopole de la cour impériale.

Dans le monde grec, le pourpre avait pris une ambivalence troublante : l'Agamemnon d'Eschyle recule au moment de fouler le tapis de pourpre qui appartient aux dieux. Et, à Syracuse, celui qui prête le « grand serment » revêt le manteau de pourpre de la déesse, ce qui veut dire qu'il se confie aux divinités infernales. C'est aussi la couleur de l'officiante des Erinnyes. Tout cela montre que la valeur que suggère le pourpre est une valeur affective d'ordre religieux. On comprend alors qu'Arthémidore dise dans sa *Clé des Songes :* « La couleur pourpre a une certaine affinité avec la mort. »

Dans l'iconographie, le pourpre semble avoir perdu cet aspect menaçant de l'Antiquité. Il faut dire qu'il apparaît rarement dans son ton pur; il s'approche du rouge, devient plus lumineux. La puissance, le pouvoir n'ont pas leur source dans les forces de l'homme, mais ils sont donnés par Dieu. Ainsi la couleur des vêtements des rois et des princes est plutôt rouge foncé. Le *chiton* du Pantocrator est rarement d'un ton pourpre. Et, si le Maître Denis, au début du XVIe siècle à Moscou, travaille avec une palette riche en tons rouges foncés, il est difficile d'y voir un symbolisme; il s'agit plutôt là de raisons artistiques (voir pl. 25, p. 149).

Dans la littérature iconographique, on désigne souvent la couleur du manteau de la Vierge comme pourpre. En réalité, il s'agit d'ordinaire d'un ton ocre rouge, ou rouge cerise foncé; il est rarement bleu foncé. Peut-être, dans ces tons, le pourpre antique a-t-il perdu tout son caractère menaçant, pour ne rappeler que la richesse et la paix profonde de la royauté de Dieu ?

Le vert

Dans les Écritures, le vert (hébreu, *yârâq;* grec, *chlôros*) sert comme attribut de la nature; il exprime la vie de la végétation. Il est la couleur de l'herbe (Jb 7. 12, Ct 6, 11), des feuilles (Jr 17, 8) et des arbres (Is 57, 5, Ps 37, 35); il symbolise donc la croissance et la fertilité. Ainsi, dans le langage profane, il est devenu symbole de l'espérance. L'Aréopagite donne peut-être la plus belle caractéristique du vert : « Il est la jeunesse et la vitalité » *(chloeras to neanikon kai akmaîon)* [13].

13. *La Hiérarchie céleste*, *op. cit.*, p. 84.

Chez les Grecs, le vert était consacré à Aphrodite, déesse de la beauté ; le vert de la mer était l'attribut de Poséidon et des Néréides, divinités de l'eau, cet élément vital pour toute la végétation. Ainsi, par son lien avec la création, le symbolisme du vert est commun à toutes les civilisations de la Méditerranée.

Le rayonnement du vert est calme et neutre. Il se situe entre le mouvement en profondeur du bleu et l'avancé du rouge : dans une composition avec d'autres couleurs, le vert harmonise l'ensemble. A côté du rouge, il produit un effet complémentaire [14]. Cela se remarque surtout dans les icônes de Novgorod. L'école de Pskov utilise largement ces deux couleurs aux dépens des autres. Ceci leur donne un aspect sévère et austère, comme le montre la célèbre icône de la *Louange de la Vierge* (pl. 26, p. 153). Les figures sont placées sur le fond d'une grande montagne verte. Certains chercheurs soviétiques voient dans ce fait un reflet d'anciennes croyances païennes des régions du nord : ce serait l'image de la « Mère, la terre humide », à laquelle se confessaient encore au XIVe siècle les adhérents de certaines sectes. On ignore pourquoi on préférait ces deux couleurs ; peut-être simplement parce qu'on pouvait se les procurer facilement dans cette région.

Le vert, dans ses teintes entre le jaune et le bleu, est largement utilisé pour les personnages des icônes : pour les vêtements des martyrs à côté du rouge (sacrifice de la fleur de leur jeunesse), comme pour les prophètes et les rois. De même, dans les scènes de fêtes, beaucoup de personnages secondaires portent ces deux couleurs. Ce sont probablement des raisons artistiques qui ont déterminé ce choix de l'iconographie.

Le brun

Cette couleur est composée de rouge, de bleu et de vert et elle contient du noir. Par rapport au noir, elle a une coloration vivante, mais elle reste terne. Elle reflète la densité de la matière. Il lui manque le rayonnement et le dynamisme des couleurs pures. Ainsi, nous trouvons les tons bruns pour tout ce qui est terrestre. Mais ces tons n'ont pas de symbolisme propre, ils sont là comme des choses. Le brun n'émet pas un sens indépendamment de ce qu'il couvre, comme le fait par exemple le rouge. La variété des bruns offert par la terre de tous les pays permet d'exprimer des significations très différentes. Sur les icônes des fêtes, les rochers et les architectures apparaissent dans des ocres clairs, qui par leur transparence et leur luminosité rivalisent avec l'or, comme si la matière était transfigurée par la lumière et la joie. Le brun foncé, proche du noir, des moines et des ascètes est au contraire signe de

14. Voir ci-dessous, le paragraphe intitulé : « L'icône et la théorie de la couleur », p. 154.

leur pauvreté et de leur renoncement aux joies de la vie terrestre. Mais ici, ce n'est pas la peinture qui donne le sens; elle ne fait que refléter la réalité.

Le noir

Il est absence totale de lumière. Tout l'univers des couleurs s'éteint dans la nuit du noir, la dernière dans la hiérarchie de l'Aréopagite. En Grèce et en Égypte, c'était la couleur des divinités souterraines et aussi des victimes que l'on offrait pour aller à la rencontre de leurs machinations ténébreuses. C'est aussi en noir que sont représentés les condamnés sur les icônes du jugement dernier. Ils ont perdu tout ce qui est vie; ils sont devenus des ombres. De même l'Hadès de l'*Icône de la Résurrection* est noir; noir aussi, le tombeau duquel sort Lazare ressuscité et la grotte sous la croix, avec le crâne d'Adam, symbole de l'entrée de la mort par le péché, ce péché qui doit être effacé par la mort du Christ. La grotte de la Nativité aussi est noire, rappelant que le Sauveur apparaît, « afin d'illuminer ceux qui se tiennent dans les ténèbres et l'ombre de la mort, pour guider nos pas dans le chemin de la paix » (Lc 1, 79). Mais ce noir signifie aussi que, comme tous les hommes, l'enfant doit passer par la mort pour leur donner la vie éternelle. Enfin, le noir est utilisé pour le vêtement des moines qui portent le « grand *schima* », symbole du plus haut degré de l'ascèse, par lequel ils sont déjà morts à ce monde.

Sur le plan optique, l'effet du noir dans une composition est presque aussi fort que celui du blanc, tout en signifiant le contraire. Si le blanc est dynamisme dans sa forme la plus pure, le noir est néant, absence de tout.

Le jaune

Il est étonnant que chez l'Aréopagite, le jaune ne fasse pas partie des couleurs symboliques. Pourtant il connaît le « jaune d'or » *(chrysoeides)* [15]. Mais pour lui cette couleur est trop proche de la lumière et de l'éclat de l'or pour avoir un symbolisme propre. Si l'or est, d'une certaine façon, égal à la lumière, le jaune a sa propre coloration, il vit de la lumière comme les autres couleurs. Dans le coloris pur (jaune citron), il répand une tristesse soutenue, comme on le voit sur l'icône de la *Mise au tombeau* de l'école de Novgorod [16]. Cette caractéristique semble aussi confirmée par les Écritures, où elle est signe de mauvaises moissons, de la nielle (Dt 28, 22; Ag 2,17) et même de la lèpre.

L'or, à la différence du jaune, n'a pas de coloration matérielle, il est le reflet pur de la lumière, éclat. Si les autres couleurs vivent de la lumière, l'or a un rayonnement propre et, ainsi, il joue un rôle important dans l'iconographie comme symbole de la lumière divine. Il appartient donc au chapitre de la lumière.

15. *Op. cit.*, p. 184.
16. Konrad ONASCH, *Die Ikonenmalerei, op. cit.*, p. 49.

Conclusion

Dans le monde chrétien, les couleurs ont un symbolisme défini, au moins les couleurs principales. Mais ce symbolisme est fort complexe à cause des influences et des conditions psychologiques qui ont fait utiliser les couleurs sous des noms très distincts de notre conception moderne. Le bleu foncé, par exemple, était souvent interchangeable avec le pourpre. Dans les rares témoignages écrits s'ajoute encore la difficulté de préciser le vocabulaire. Mais on peut, malgré tout, deviner derrière chaque couleur un complexe d'idées qui font mieux comprendre le monde de l'art byzantin.

3. La composition des couleurs

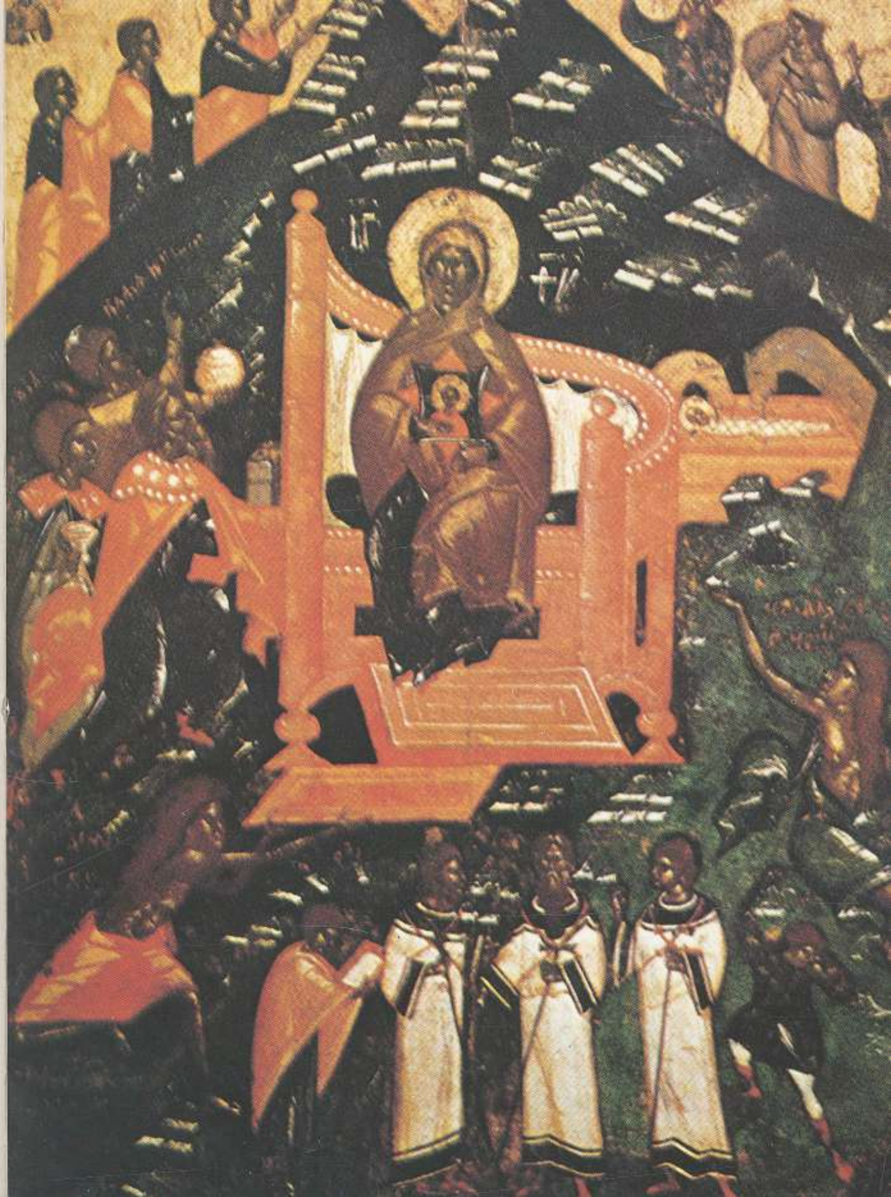
Le symbolisme des couleurs fondamentales pose une question : comment le peintre pouvait-il composer les couleurs pour faire un ensemble harmonieux ? La difficulté d'une telle composition se trouve justement dans le caractère symbolique. Chaque couleur est « autosémantique » : autrement dit, elle transmet son message propre. Dans le domaine optique, cela se traduit par le fait qu'elle rayonne son coloris indépendamment des autres, à partir d'un plan bien délimité. En outre, dans l'image, ce ne sont pas des raisons esthétiques qui déterminent le choix d'une couleur, tout comme sa place dans la composition, mais sa signification symbolique. Dans ces conditions, la création d'une œuvre joue dans des limites fort précises, même si beaucoup de couleurs ne sont définies ni par leur symbolisme ni par leur sujet. Pour composer les couleurs on distingue dans l'art byzantin (comme en Occident) deux systèmes, qui reflètent aussi deux conceptions de l'image : la polychromie et le colorisme [17].

La polychromie

Ce nom indique un système dans lequel chaque couleur garde sa valeur. Les couleurs fondamentales sont juxtaposées, sans tons intermédiaires ni ombres. Ainsi, la couleur a une relation avec celles qu'elle touche, mais sans être subordonnée à l'ensemble. A cela s'ajoute que souvent la couleur d'un objet ne correspond pas à sa nature, mais qu'il est déterminé par l'idée qu'elle symbolise. L'image reçoit par là un caractère abstrait qui dépasse la réalité. En même temps, l'image devient comme un ensemble de signaux émis par elle. On peut expliquer de cette façon le caractère « expressionniste » de l'icône ; lié au type de dessin et au jeu de la lumière, cet expressionnisme exprime l'extase mystique des saints dans la gloire de Dieu. Ainsi l'icône devient-elle témoignage, et le spectateur doit s'ouvrir à ce message. Certains auteurs (Onasch, Schweinfurt) la caractérisent d'un terme moderne : l'icône « affi-

26. *Assemblée autour de la Mère de Dieu.*
École de Pskov, XIV[e] siècle.
(Galerie Tretiakov, Moscou).

17. Id., *ibid.*, pp. 46-56.



che ». Le fidèle se laisse pénétrer par le rayonnement des couleurs. Cette fonction fait penser à la doctrine de l'Aréopagite qui, comme Jean Damascène, voit dans les images le dernier élément des hiérarchies célestes et terrestres à travers lesquelles Dieu communique sa lumière à la création. L'image sainte est le reflet de la lumière de Dieu qui dans la couleur fait luire la matière.

Le colorisme

Fondé sur des principes parfois contraires à ceux de la polychromie, ce système des couleurs joue sur le mélange des couleurs fondamentales : de nombreuses nuances donnent à l'ensemble une plus grande unité et font ressortir les parties importantes de l'image. Si, dans la polychromie, les couleurs sont dictées par leur sens et font abstraction de la réalité, le colorisme prend ses couleurs de la nature, du caractère matériel des choses. Il se mélange avec la lumière, parfois avec les ombres, dans l'espace et cherche plutôt à rendre les qualités individuelles par une riche gamme de teintes. Chaque couleur est en relation avec les autres et subordonnée à l'ensemble grâce aux couleurs de transition qui produisent des effets esthétiques surprenants.

Ainsi ce système des couleurs s'approche-t-il d'une conception qu'on peut qualifier d'« impressionniste ». Au lieu de rayonner la valeur symbolique de chaque couleur, il crée l'atmosphère d'un événement dans son unicité. Cela ne veut pas dire que le colorisme cherche à représenter l'illusion de la réalité, qu'il penche du côté du naturalisme, comme dans la peinture occidentale. Il ne trahit pas la tradition qui a spécifié les différentes couleurs, mais présente celles-ci comme dans une vision. Il fait surgir l'événement sacré d'une fête en une vue globale, avec toutes les relations entre les personnages, avec leurs émotions et leurs liens intimes avec le mystère.



La Transfiguration.

Cette tendance apparaît dans l'iconographie aux époques où les hommes sont surtout sensibles à l'expérience de la grâce. L'extase visionnaire des mystiques dépasse la rationalité des dogmes souligné par la polychromie. Ces deux systèmes ne s'excluent pas mutuellement. On remarque souvent un passage de l'un à l'autre. Mais, dans sa forme la plus claire, la polychromie domine surtout l'art de Novgorod, et ceci correspond aux autres manifestations de sa conception « rationaliste » de l'iconographie : les formes géométriques, la perspective inversée et la lumière propre. A titre d'exemple, prenons l'icône de la Transfiguration, de la deuxième moitié du XVe siècle [18] (voir pl. 27, p. 169). Ce qui frappe ici, c'est le blanc immaculé du vêtement du Christ sur le fond bleu-vert foncé de la gloire en trois cercles. Dans ce blanc il n'y a pas de modelage, mais seulement les traits délicats des plis. De même, dans la partie inférieure, le rouge éclatant du vêtement de saint Jean se détache en avant du fond vert de la montagne, cet effet provenant de la complémentarité des deux couleurs.

18. Musée national d'histoire de l'art de Novgorod.

Entièrement différente est la conception de l'icône de Théophane le Grec. Ici, dans leur majorité, ces couleurs sont travaillées en transparence, c'est-à-dire dessinées et non posées en plans colorés opaques. Ces couleurs ne sont pas pures, mais mélangées à d'autres couleurs : elles forment ainsi un ensemble qui fait apparaître le Christ (également en blanc légèrement teinté) dans sa lumière, au-dessus de la terre où les Apôtres sont bouleversés dans l'ombre mystique d'un halo bleu-vert. Ici, ce ne sont pas tellement les vérités du mystère qui sont présentes mais l'événement comme expérience mystique. Cette conception se manifeste aussi dans l'icône de *la Trinité* de Roublev[19] (voir pl. 29, p. 181) ou dans l'icône de Boris et Gleb[20], de l'école de Moscou, malgré les chevaux bleu et rouge. En général, l'école de Moscou a une affinité avec la conception du colorisme.

L'icône et le théorie des couleurs

Les couleurs des icônes ont fasciné les maîtres de la peinture moderne. Peut-être celles-ci se trouvent-elles, en partie au moins, à l'origine de leurs recherches dans le domaine de la couleur. Cependant, leur composition ne suit pas les principes d'une théorie, mais résulte de leur symbolisme. Cette importance du symbolisme n'empêche pas toutefois le phénomène des couleurs complémentaires d'avoir été connu dans la pratique et employé avec maîtrise.

Ce phénomène, jusqu'ici non expliqué par la science, consiste dans l'effet suivant : une couleur fixée par l'œil pendant environ trente secondes produit sur la rétine l'impression de la couleur opposée dans le cercle chromatique, quand le regard passe sur une surface blanche. Ainsi le rouge produit le vert, etc. Les sept contrastes que nous trouvons dans la théorie moderne des couleurs[21] peuvent être observés aussi sur les icônes. C'est le contraste entre deux effets de couleur, par exemple : « le contraste de la couleur en soi » bleu et rouge ; le contraste « clair-obscur » entre une couleur foncée et ses teintes plus claires ; le contraste « chaud-froid » entre les tons proches du bleu et ceux qui tirent vers le rouge et le jaune.

Mais ces phénomènes ne sont pas encore bien étudiés par la recherche en iconographie. Et, si l'on prend garde au contexte historique et religieux, ce ne sont pas les principes d'une théorie scientifique qui ont guidé les iconographes, mais leur talent et leur esprit ouverts, d'une part, aux merveilles de la création, soumis, d'autre part, aux exigences de la tradition dans laquelle ils vivaient et créaient. Ainsi l'icône est devenue une œuvre d'art révélant à nos yeux une beauté qui nous dépasse, une beauté qui reflète l'autre monde.

19. Elle date de 1411 ; galerie Tretiakov à Moscou.
20. Vers 1430 ; galerie Tretiakov.
21. Voir, par exemple, Johannes Itten, *l'Art et la couleur*, Dessain et Tolra, Paris, 1973.

Chapitre 11

La lumière

Pour que l'homme puisse reconnaître la forme des choses, il faut que la lumière les touche : sinon elles resteraient invisibles, inconnues. Le rayon lumineux frappe la nature et les formes surgissent des ténèbres. Tel est aussi le rôle de révélateur que la lumière joue dans l'art, rôle ignoré et pourtant indispensable, passé sous silence et pourtant tout à fait notable.

Déjà, dans la peinture du Moyen Age, l'appréhension de la lumière avait commencé à évoluer car son rôle est alors compris à l'intérieur de la conception mystique de ce temps qui relie étroitement connaissance et élévation de l'esprit dans la clarté de Dieu. Dans la peinture occidentale moderne, la lumière suivra un autre développement : celui du naturalisme qui devait aboutir à l'impressionnisme, où elle domine et absorbe la forme et les couleurs.

Mais ces mondes picturaux ne donnent pas de saisir tout le rôle de la lumière. L'imagination primitive, frappée par le contraste entre la lumière et la nuit, a suscité une symbolique, d'abord instinctive, puis de plus en plus réfléchie : lumière et ténèbres évoquent vie et mort, bien et mal. Tel est le langage des plus anciennes croyances religieuses.

C'est que cette polarité traduit la polarité même de l'existence humaine. La lumière est insaisissable, impalpable, tandis que ce qui n'est pas lumière devient corps dense et opaque, exprimé par le noir. En fin de compte, la négation de la lumière est le signe d'une chose compacte, le signe de la matérialité.

Dans l'art, l'homme transpose la matérialité dans le domaine de la précision, de la mesure et de la quantité. Déjà l'art primitif distingue, par un contour précis, le corps du fond, rendant ainsi la forme intelligible. De même, les personnages noirs des premiers vases grecs montrent cette opacité de la matière sur un fond clair, signe du monde des dieux : tâtonnement vers une symbolique du spirituel.

Dès que les valeurs, de l'ombre à la lumière, entrent dans la forme, un dépassement se produit, une expérience nouvelle des limites intelligibles de la forme : celle de l'intensité. Elle fait appel à l'imagination et se rapproche de la vie. Certes, ce procédé technique ne vise d'abord que le réalisme, l'illusion des formes. Mais, par là aussi, la lumière commence à s'imposer pour acquérir une portée plus générale. Indépendamment de l'espace et de la mesure, la lumière a dès lors sa propre existence, ses propres résonances, sa propre valeur.

Ce pouvoir original de la lumière apparaît quand elle se libère des limites que la forme et la matière lui imposent. Elle jaillit du fond, se délivre de l'opacité de la matière et fait voir ce qui échappe aux yeux du corps. Elle devient alors immatérielle, symbole sensible de l'invisible.

Racines antiques de l'art byzantin

C'est en ce point que naît l'art byzantin dont l'âme est la lumière. Ses racines se trouvent dans l'Antiquité à une époque où la beauté classique était encore dominée par la forme. En effet, malgré leur valeur artistique, les sculptures de l'Antiquité se définissent d'abord comme les incarnations des nombres. « C'est le nombre qui est l'essence des choses », dit Pythagore (Ve siècle av. J.-C.). Avant même de s'intéresser à la lumière, il est nécessaire de rappeler la physique antique de la vision. Selon les Anciens, l'œil émet sa lumière et l'objet émet la sienne ; la vue se produit quand il y a formation d'un milieu homogène entre l'objet et l'œil. Quoi qu'il en soit de la valeur de cette conception « scientifique » cette théorie est capitale car elle permet de comprendre pourquoi la vision est « transformante ». On saisit par là à quel point la contemplation de l'icône plonge ses racines non seulement dans les idées religieuses, mais dans la science de l'Antiquité.

En outre, pour Platon, l'être absolu, le principe de toute existence est le Bien. Il engendre dans l'homme la vérité et l'intelligence et se reflète dans le monde matériel par la lumière ; de la sorte, la lumière perd son caractère purement physique car, par elle, Dieu communique à l'homme sa vérité, sa bonté et sa beauté.

Dans le néo-platonisme, cette idée clé de Platon est reprise et devient l'élément constitutif d'un nouveau système philosophique. La réalité dans toutes ses dimensions est pénétrée par la lumière. Par elle, les êtres reçoivent beauté et bonté morale. Ainsi se dessine une hiérarchie de valeur en la matière même : le feu, l'éclair et l'or sont beaux en eux-mêmes car ils sont lumière. Les autres choses ne sont belles qu'en tant qu'elles reflètent la lumière. Sans elle, la matière est ténébreuse. Ainsi apparaît, comme dans les religions à mystères de l'Orient, une dualité : l'opposition de la lumière et de la matière, du bien et du mal. Chez Plotin, la lumière revêt un sens religieux : elle seule permet d'échapper à la condition

humaine, au monde de la matière : « Tout entier, tu es la lumière véritable »...

Pour apercevoir cette lumière intérieure, il faut substituer l'œil intérieur aux yeux du corps. Il faut que la vision des sens et la pensée rationnelle soient transcendées par la « vision intellectuelle ». Elle seule peut s'ouvrir à la contemplation de l'Être pour s'identifier à lui. Ainsi l'âme rejoint l'Un et Dieu par l'abandon de soi pour recevoir « la vision ineffable et indescriptible » de sa lumière. En face de cette réalité, toute chose en soi devient inexistante. Et un renversement paradoxal se produit : la lumière naturelle devient ténèbres car, soumise à la condition de la matière, elle devient négation de la véritable lumière. Lumière créée et nuit deviennent identiques en ceci qu'elles ne peuvent servir à la perception des formes de ce monde. L'esprit humain, le *« noûs »*, et tout avec lui, disparaît dans la splendeur de la lumière incréée.

La pensée patristique

A partir du IIIe siècle, cette philosophie de la lumière a profondément influencé la pensée chrétienne. Saint Augustin, lecteur fervent de Plotin, s'était pénétré de ses idées. Mais l'auteur qui a marqué le Moyen Age et son art est le Pseudo-Denys l'Aréopagite. Nous l'avons déjà vu, la valeur de la philosophie de Denys, qui écrit en fait au début du VIe siècle, tient à ce qu'il a repensé le néo-platonisme dans la lumière de la révélation chrétienne [1]. Même s'il n'a pu éviter certaines ambiguïtés (en raison de formules panthéistes), il a créé un système d'une homogénéité que les penseurs chrétiens atteindront rarement après lui.

En Occident sa mystique et son esthétique de la lumière constituent le fondement de la pensée d'un Jean Scot Erigène ou d'un Robert Grossetête. Celui-ci écrit : « Ce qui constitue la perfection et la beauté des choses corporelles, c'est la lumière ». Pour saint Bonaventure et les théologiens scolastiques aussi, la lumière a un caractère sacré ; elle participe en quelque sorte aux propriétés de Dieu, elle s'élève au-dessus de la matière et de l'espace, se multiplie elle-même, se répand sur tout être.

Ainsi, M. Grodecki [2] a remarqué que dans les cathédrales gothiques les vitraux jouent un rôle prédominant. Si, dans les peintures, la lumière éclaire les couleurs pour leur donner vie, dans les vitraux elle s'unit aux couleurs, les traverse pour faire corps avec la coloration du verre ; elle devient, d'après certains théologiens, symbole du Saint Esprit descendant dans la Vierge Marie.

Pour l'art byzantin, la conception de la lumière constitue l'âme

1. Cela dépasserait le cadre de notre sujet que de trancher la question de Denys introducteur de la pensée chrétienne dans la pensée du néo-platonisme. Vladimir LOSSKY, *Vision de Dieu*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1962, pense, quant à lui, que Denys s'est emparé de la technique philosophique du néo-platonisme pour le vaincre sur son propre territoire (p. 102).

2. René HUYGHE, *l'Art et l'âme*, Flammarion, Paris, 1960, p. 99.



Fig. 53
Tête de la *Vierge trônant entre saint Théodore et saint Georges,*
Couvent de sainte Catherine,
VIe siècle, encaustique

de son esthétique. Comme André Grabar l'a montré [3], l'art byzantin cherche toujours à dépasser les formes du monde matériel. Les mosaïques avec leurs couleurs scintillantes, les icônes avec leur fond d'or et leurs figures tissées de lumière veulent faire apparaître plus que la matière (fig. 53, 54, 55). Elles se présentent comme des irradiations perpétuelles, reflet de la lumière increée de Dieu. Les étoiles gravitant autour d'une croix scintillante dans les voûtes du tombeau de Galla Placidia à Ravenne dépassent tout décor; elles deviennent comme une « extase de lumière ».

La doctrine du Pseudo-Denys

Étant donné l'importance de la doctrine du Pseudo-Denys pour la culture religieuse du monde byzantin, qu'il nous soit permis de nous arrêter plus amplement et comme exhaustivement, pour examiner les structures de cette doctrine [4]. Son fondement théologique

3. André GRABAR, « La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age », *Actes du VIe congrès international d'études byzantines, Paris, 1948*, t. 2, École des Hautes Études, Paris, 1951, pp. 127-143.
4. René ROQUES, *l'Univers dyonisien*, Aubier, Paris, 1954.



Fig. 54
Icône de saint Nicolas,
École de Novgorod, XIII[e] siècle, musée russe, Leningrad



Fig. 55
Stylite, Théophane le Grec,
Fresque de l'église du Sauveur de la Transfiguration, Novgorod, 1378.

est la transcendance absolue de Dieu, *hypertheos theotés*, la divinité supradivine. Mais lorsque Dieu est appelé en même temps *phôs*, lumière, la question se pose de savoir comment cette lumière transcendante purement intelligible, *phôs noeton*, peut être communiquée, puisque l'homme ne peut la recevoir que par la « vision », *theôria*, et par une « connaissance intérieure », *epistémé ?*

Cette question de la lumière en inclut donc une autre qui, elle, concerne directement l'image : comment le monde spirituel peut-il se refléter et prendre forme dans le monde terrestre, dans la matière ?

La doctrine du Pseudo-Denys a une double structure [5].

L'ordre hiérarchique, qui règne dans le cosmos intelligible *(kosmos noétos)* comme dans le cosmos sensible *(kosmos aisthétos)*, caractérise cette philosophie. Ainsi la lumière immatérielle de Dieu est d'abord communiquée aux hiérarchies suprêmes des es-

5. Les œuvres du Pseudo-Denys ont été commentées à des époques différentes : au VI[e] siècle par Maxime le Confesseur ; au XIV[e] siècle par saint Grégoire Palamas et ses adversaires. Bien que sa symbolique ait été interprétée par chacun d'une façon différente, l'orientation fondamentale demeure partout reconnaissable.

prits célestes, à la première triade des séraphins, des chérubins et des trônes. Ceux-ci la transmettent aux hiérarchies inférieures jusqu'au dernier esprit, par lequel elle est donnée à la hiérarchie ecclésiastique en forme de sacrements. La tâche de cette dernière est de les administrer et de les transmettre aux hommes pour leur purification et leur illumination. Les relations entre les hiérarchies sont déterminées par l'harmonie *(harmonia)*, la symphonie *(symphonia)*, et la symétrie *(symmetria)*. Elles ont comme éléments constitutifs, la mesure *(metron)* et le nombre *(arithmos)*.

La beauté de cet univers dionysien a ses racines dans l'esthétique et le langage qui l'exprime est celui de l'artiste créateur. Au début, il n'y a pas le chaos, réalité de forces aveugles et destructrices, mais le cosmos, un univers où règne l'harmonie. L'âme de cet univers est le mouvement de l'éros divin *(erôtikê kinésis)* qui, lui aussi, a son rythme, un rythme ternaire.

L'origine de tout est l'essence supradivine dans son éternelle immobilité. Le mouvement d'amour qui procède du Père répand sa lumière sur les créatures. Par la science *(epistémé)* et la contemplation *(theôria)*, celles-ci se purifient de toute dissemblance d'avec Dieu pour s'élever vers lui, pour être « divinisées ». Ainsi, comme troisième phase, se produit un mouvement de retour.

La deuxième caractéristique de la doctrine du Pseudo-Denys est la structure intérieure de chaque hiérarchie. Chaque hiérarchie a une essence déterminée, dont le but *(skopos)* est la ressemblance et l'union avec Dieu selon les propriétés spécifiques de chacune. Les hiérarchies entre elles ne sont pas au même niveau d'existence; entre l'une et l'autre il n'y a qu'une analogie. Effectivement, entre la dernière hiérarchie des anges et la hiérarchie des évêques, la dissemblance dépasse la ressemblance car chaque hiérarchie reçoit la lumière intelligible selon son état d'existence. De même, entre la hiérarchie des évêques et celle des laïcs il y a une différence caractérisée par le même principe de l'analogie. Par conséquent, chaque ordre doit découvrir ce qui lui est permis de connaître de l'intelligibilité divine. Dieu dévoile son intelligibilité directement à la première hiérarchie, indirectement (par intermédiaires) aux autres. En descendant d'un ordre à l'autre, la lumière perd de son éclat pour finalement n'être plus qu'un faible reflet dans la matière.

R. Roques montre la conséquence de cette doctrine pour la structure sociale de l'Église byzantine : « Cet ordre est d'abord social et, en quelque manière, matériel. Il place le sujet dans une situation très déterminée, lui impose des fonctions très exactes et des dépendances très précises. Il constitue une hiérarchie des classes aux tâches exactement réparties, rigoureusement convergentes et parfaitement unifiées, qui doivent organiser, administrer et gouverner efficacement la hiérarchie ecclésiastique. Voilà pour l'extérieur. Mais cet aspect juridique et social n'est que l'envers de l'aspect intérieur et spirituel qui le soutient. Car l'ordination ne vise en définitive que la divinisation des ministres et celle des initiés. De ce point de vue, l'ordre matériel et juridique de l'Église

apparaît sans doute comme une condition nécessaire, mais comme une simple condition[6]. »

K. Onasch (suivant Klibanov[7]) voit dans l'influence négative de ces structures la racine des crises au Moyen Age en Russie : la supériorité de la hiérarchie ecclésiastique par la communication de la lumière divine fait que l'individu subordonné perd sa valeur car il n'a aucun moyen d'agir contre les abus de l'autorité[8]. En fait, les courants à l'intérieur de l'Église, comme les hérésies, avaient tous des tendances réformatrices. Reste que ces conséquences sociales montrent l'importance des idées de Denys, qui devaient nécessairement se refléter dans l'art.

La structure des idées se manifeste aussi chez l'Aréopagite, dans le système des signes. C'est encore une structure d'analogie. Ainsi, les signes sont appelés « symboles dissemblants » *(anomoia symbola)*, c'est-à-dire que leur contenu intelligible doit être complété par une expression négative, « apophatique », pour refléter la véritable essence de Dieu. En effet, la transcendance de Dieu ne permet pas de le décrire par des symboles sensibles et matériels. Si l'Aréopagite appelle Dieu « soleil » ou « lumière », il s'empresse de dissoudre cette image positive par l'expression négative de « ténèbres éblouissantes » qui convient mieux à l'existence de Dieu.

Influence de Denys sur l'iconographie

L'iconographie de la Transfiguration (pl. 27, p. 169) montre une influence directe de cette conception dyonisienne. Le Christ est représenté dans une auréole à trois cercles concentriques, symbole de la lumière de Dieu. Or, cette lumière, à partir du cercle extérieur, devient de plus en plus sombre pour prendre dans le centre une couleur bleu foncé. Ainsi la lumière naturelle perd son éclat, se spiritualise jusqu'à perdre ses caractères.

L'influence de l'esthétique de l'Aréopagite sur l'art byzantin se manifeste dans un élément important pour l'iconographie qui est l'emploi de l'or. Selon Denys, l'or fait apparaître « une splendeur indestructible, prodigue, inépuisable et immaculée[9]. L'or est le reflet de « l'éclat du soleil ». Il se trouve sur la couche des choses terrestres qui sont plus proches de la lumière que les couches plus matérielles des pigments. L'or n'est pas tellement couleur que lueur et éclat. Sa force de « transfiguration » est autre que celle des couleurs. Si les couleurs vivent de la lumière, l'or est lui-même lumière active, rayonnement. Ce caractère devient évident, si on regarde les icônes ayant un fond rouge ou, ce qui est plus rare,

6. René ROQUES, *op.cit.*, p. 282.
7. Alexandre I. KLIBANOV, *Reformacionnye dvizenia v Rossii 14-pervoi polovine 16 vekov (Mouvements de réforme dans la Russie, du XIVe siècle à la première moitié du XVIe siècle)*, Éditions de l'académie des sciences, Moscou, 1960, p. 326.
8. Konrad ONASCH, *Das Problem des Lichtes in der Ikonenmalerei Andrej Rublevs*, Akademie-Verlag, Berlin, 1962, pp. 22-23.
9. *Op. cit.*, p. 183.

bleu. Le fond d'or a un rayonnement plus fort qu'un fond de couleur. Ce fait se traduit aussi dans l'expression des manuels d'iconographie slaves : le fond est appelé simplement « lumière » *(svet)*. Ainsi, l'or se trouve partout où s'exprime la participation à la vie de Dieu, surtout sur les auréoles, mais aussi sur les vêtements, vases sacrés et évangéliaires. Les vêtements du Christ sont souvent couverts de filigrane d'or *(assist)*, symbole de sa divinité. Parfois cet « assist » se répand sur les trônes et les ornementations de l'architecture ; il se trouve aussi sur les documents impériaux de Byzance, pour souligner leur caractère sacré.

Pourtant l'emploi de l'or semble lié à la technique de la peinture. Les premières icônes étaient peintes en majorité suivant la technique de l'encaustique (par exemple les icônes du Mont Sinaï, Vᵉ-VIIIᵉ siècles) l'or y est rare, peut-être à cause des difficultés techniques, mais aussi parce que l'icône n'avait pas encore une théologie approfondie et précise. Après l'iconoclasme, l'encaustique disparaît et la détrempe à l'œuf devient la règle. Elle permet une meilleure maîtrise du dessin et des couleurs et le fond lisse se prête mieux à la dorure. Mais, probablement, se manifeste également ici une influence de la théologie : en effet, les écrits des défenseurs des images (Jean Damascène, le patriarche Germanos et Théodore Studite) contiennent de nombreux éléments des œuvres de Denys. Cependant, cette emprise de Denys sur l'esthétique byzantine n'a pas encore été systématiquement étudiée et définie [10].

Le fond d'or est important, pour mieux comprendre les structures optiques de l'icône. La peinture participe au dynamisme même de l'or. Dans la peinture occidentale, à partir de la Renaissance, nous sommes habitués à voir lumières et ombres indépendamment du fait que la source de lumière soit à l'intérieur ou à l'extérieur de l'image.

Il en est autrement dans l'icône : elle ne connaît pas cette volonté de donner l'illusion de la réalité, cet « illusionnisme » engendré par l'opposition lumière-ombre. Il n'y a pas « une » source de lumière, l'image et la lumière ne sont pas séparés. La lumière est immanente, elle rayonne directement vers le spectateur (voir pl. 32, p. 197). Dans un tableau occidental, par le jeu de la lumière et de l'ombre, s'établit un dialogue, une relation active des deux côtés ; dans l'icône, l'image rayonne vers le spectateur qui ne peut que s'ouvrir à cette lumière de l'autre monde. C'est ainsi que dans l'icône se reflètent les idées de Denys l'Aréopagite.

Lumière naturelle et lumière spirituelle

A notre avis, il ne serait pas juste de s'arrêter sur des considérations d'esthétique abstraite car la lumière de l'icône n'a plus rien à voir avec la lumière naturelle. Elle est devenue grâce incarnée (matérialisée) et elle doit comme telle être reçue dans la contem-

---

10. Les premiers essais se trouvent chez Panayotis A. MICHELIS, *op.cit.*, et André GRABAR, « La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age », *art. cit.*

plation. Cependant, puisque la contemplation n'est pas seulement un recevoir passif, mais demande tout le dynamisme de l'esprit, la lumière de Dieu doit être assimilée pour être transmise aux autres. Ainsi l'homme entre dans le mouvement de l'Éros divin. La connaissance de la lumière « intelligible » devient illumination et par elle l'homme s'approche des « ténèbres éblouissantes » du mystère absolu.

Voyons comment l'iconographe, dans un cas concret, fait rayonner la lumière vers le spectateur. L'icône du dimanche de saint Thomas est une œuvre caractéristique de l'école de Novgorod. Pourquoi, spécialement dans cette école, la perspective inversée, et la « propre » lumière apparaissent dans une telle pureté, cela n'a pas encore été suffisamment étudié (pl. 32, p. 197).

Cette icône représente le Christ au milieu de ses apôtres le soir de la Résurrection (Jn 20, 24-29). A sa droite, Thomas, incrédule, touche la plaie du côté pour se convaincre que le ressuscité est vraiment celui qui a été transpercé sur la croix. La scène a eu lieu dans le cénacle, mais, selon les principes de la perspective inversée, elle est représentée à l'extérieur. Le cénacle est donc le bâtiment de droite. L'ensemble est régi par la lumière qui émane du fond : ce fond d'or semble rivaliser avec les tons clairs du mur et du cénacle. Le maître a réussi à donner à la couleur une luminosité qui surprend par sa transparence et sa pureté. Sur ce fond se détachent les silhouettes des personnages. Leurs vêtements sont peints, selon le style de Novgorod, en couleurs pures qui donnent tout leur éclat, spécialement le rouge. Ces couleurs sont rehaussées par des reflets de lumière (le procédé est moins accusé avec les rouges déjà intenses). Cependant les reflets ne sont pas posés comme s'ils provenaient d'une source lumineuse, mais aux endroits les plus proches du spectateur. Ainsi obtient-on un modelage sans donner l'illusion du corps dans l'espace. Il s'agit donc d'une autre forme de la « lumière propre ».

Une autre fonction des reflets de la « lumière propre » consiste à souligner les mouvements et les gestes divers : ainsi le bras de Thomas et le bras droit du Christ qui possède (seul dans cette icône) des reflets complexes, c'est-à-dire des lumières avec des teintes de couleurs complémentaires, comme pour souligner que le geste du Christ qui montre sa plaie, est plus important que celui de Thomas.

Il convient de rappeler que ces reflets de la lumière propre (même s'ils supposent vraisemblablement l'observation de la nature) jouent comme un phénomène spirituel. De l'essence divine émane une lumière, comme une force active produit un effet passif : ce qui est suggéré ici est le reflet des idées éternelles dans la matière.

Dans la peinture des Paléologues, cet effet est moins fort car elle n'a pas les structures rigoureuses de l'école de Novgorod, aussi la scène se développe tout en émotion et en mouvement. Cette icône



Fig. 56
Icône de la Crucifixion,
Pathmos, XIVe siècle

de la Crucifixion (XIVe siècle) décrit les événements dramatiques dans tous leurs détails (fig. 56). Le style est narratif et morcelé. Il s'exprime dans un dessin de mouvements qui semblent rester à l'intérieur de la composition (la conversation de Jean avec la Vierge; les trois soldats au pied de la croix; le groupe des Juifs avec le centurion Longin à droite). En conséquence, la lumière propre perd de sa dynamique. Il en allait autrement dans l'icône de l'incrédulité de Thomas où tout est clair et centré sur l'événement. Alors l'icône rayonne vers celui qui la contemple : structures et lumière ne font qu'un.

Malgré tout, comme on le voit sur ces quelques icônes d'époques différentes, la lumière propre et l'or n'excluent pas la lumière naturelle. Certes, les idées dominantes, du Moyen Age jusqu'au XIVe siècle, donnent à la lumière propre une justitification théologique. Mais l'absence de documents précisant les règles pour l'icône permet de supposer que les iconographes peignaient suivant l'esthétique de leur époque, laquelle laissait à l'artiste une certaine liberté.



Fig. 57
***Vierge de Vladimir* (tête),**
Constantinople, XIe siècle,
galerie Tretiakov, Moscou

Ainsi, bien que le sens théologique de la lumière propre soit de dématérialiser ce monde sensible, par le jeu lumière-ombre apparaît parfois une forme d'illusionnisme. Le phénomène peut être observé dans le domaine de la représentation de l'espace : à côté de la perspective inversée apparaissent des formes de la perspective linéaire avec sa conséquence : l'apparition des ombres. On en a un exemple étonnant dans l'icône de la Vierge de Vladimir.

Dans cette icône on peut relever des procédés qui s'approchent d'un certain naturalisme : de la droite, tombe une forte lumière sur le visage de la Vierge et de l'Enfant, créant ainsi sur le nez de la Vierge un reflet net. La partie où les visages se touchent reste dans l'ombre. L'effet est surprenant. L'impression hiératique, sensible dans d'autres icônes, fait place ici à l'intimité ; l'éternité semble s'incarner dans le moment. L'artiste veut-il exprimer ainsi le mystère de l'Incarnation, irruption de Dieu dans le temps ? Cet effet de lumière semble en tout cas une des raisons pour laquelle la Vierge de Vladimir a fasciné les fidèles de tous les temps (fig. 57).

Les mêmes phénomènes s'observent sur certaines icônes d'André Roublev (fig. 58). Les trois icônes de l'iconostase de Zvénigorod et quelques-unes de celles du monastère de la Trinité montrent des visages éclairés par une source extérieure de lumière. De

droite elle tombe sur le front, le nez et les joues pour glisser par le cou sur les vêtements. Elle crée ainsi des zones d'ombre. Dans cette technique, les reflets de lumière sont rendus d'une façon différente que dans les icônes de Novgorod. Celles-ci montrent des hachures en blanc, comme les icônes grecques (*oživki* « traits vifs »), mais elles sont posées en fonction de la lumière propre et non comme un reflet d'une source lumineuse extérieure. Quant à elle, cette technique d'éclaircissement *(plavko* ou *plav')* déjà utilisée dans les icônes antérieures mais améliorée et maîtrisée à la perfection par Roublev évite le plus possible ces hachures pour faire luire la lumière à travers des nuances à peine perceptibles. Ainsi la lumière rayonne comme une lueur et confère au modelage unité et harmonie.

Dans sa célèbre *Trinité* (pl. 29, p. 181), Roublev va encore plus loin. La préférence pour les couleurs transparentes en tons bleu-vert et pour le travail en glacis font que la scène des trois personnages célestes est éclairée comme d'un nuage lumineux.

Déjà les contemporains étaient fascinés par cet effet et l'appelaient *dymon pisano*, c'est-à-dire « transparent comme une nuée ». Il produit une impression observable dans la nature : les couleurs changent en fonction de la profondeur de l'espace, pour se fondre en tons bleu-vert où les contrastes disparaissent [11].

Le vêtement de l'ange de gauche de la *Trinité* manifeste la maîtrise de Roublev dans la technique des glacis. A travers les tons délicats de rose-violâtre de l'himation, brille le bleu du chiton, rehaussée par les reflets de lumière sur les bords des plis. Cela donne l'impression d'un tissu transparent. L'ensemble de la figure a un aspect concret, d'un naturel surprenant. Roublev obtient ces résultats par son dessin précis et souple, les glacis et les reflets nets sur les plis des vêtements. Ainsi ses icônes semblent plus naturelles que celles de l'époque des Paléologues. En même temps, elles reflètent par leur transparence, une harmonie de la matière et de l'esprit (pl. 28, p. 173).

Ce fait a amené certains auteurs à penser que Roublev a peint à l'air libre, qu'il a observé la nature et que cette observation a influencé sa peinture. C'est donc une conception nouvelle qui apparaît dans son œuvre. Onasch a même parlé de la découverte de la lumière naturelle par Roublev à la même époque que par les frères Van Dyck en Occident.

Certes, malgré leur influence indiscutable sur la culture du Moyen Age, les idées de l'Aréopagite ne constituent pas l'essence de l'icône. Elles lui ont donné ses structures théologiques et sont des éléments importants de sa dynamique. Cependant, sur les icônes de Roublev apparaissent des éléments nouveaux qui semblent en contradiction avec cette esthétique dyonisienne.



Fig. 58
Icône de saint Paul, d'André Roublev,
Iconostase de la cathédrale du monastère de la Trinité, Zagorsk, vers 1420.

11. Dans la peinture occidentale, cette technique correspond au sfumato ou la lumière atmosphérique, techniques portées à leur perfection par Léonard de Vinci.



La lumière naturelle interrompt le mouvement de l'image vers le spectateur et la lumière atmosphérique semble même éloigner les personnages représentés. La même tendance se révèle dans le fait que Roublev voile les formes trop accentuées de la perspective inversée. L'essentiel de l'icône consiste en ce qu'elle est expression de la révélation. Or, Roublev a été considéré par plusieurs conciles de Moscou comme un modèle pour les iconographes. S'agit-il donc là simplement de langage artistique ? Ou encore le langage artistique n'est-il pas l'expression de l'esprit d'une époque ?

Influence de la controverse hésychaste

Certains auteurs veulent voir dans cette nouvelle esthétique le reflet des idées d'une nouvelle époque [12]. Leurs arguments, fondés sur des études historiques, méritent considération. Ils peuvent aussi aider à mieux comprendre les problèmes qui se poseront plus tard à l'iconographie.

A Byzance déjà, à l'époque des Comnènes (XIe-XIIe siècles), l'étude de la philosophie antique, des sciences et des mathématiques, provoque un courant rationaliste qui met en question des idées de l'Aréopagite. Ce courant scientifique s'amplifie pour aboutir à une opposition ouverte au temps de l'hésychasme, comme le montre le conflit entre Grégoire Palamas et son adversaire Barlaam le Calabrais. Le point où apparaît le mieux la différence de vue est, justement, celui de la lumière. Auteur d'un commentaire des œuvres de Denys, Grégoire considère la lumière divine de la Transfiguration au Thabor, comme une lumière incréée, inaccessible à l'intelligence humaine.

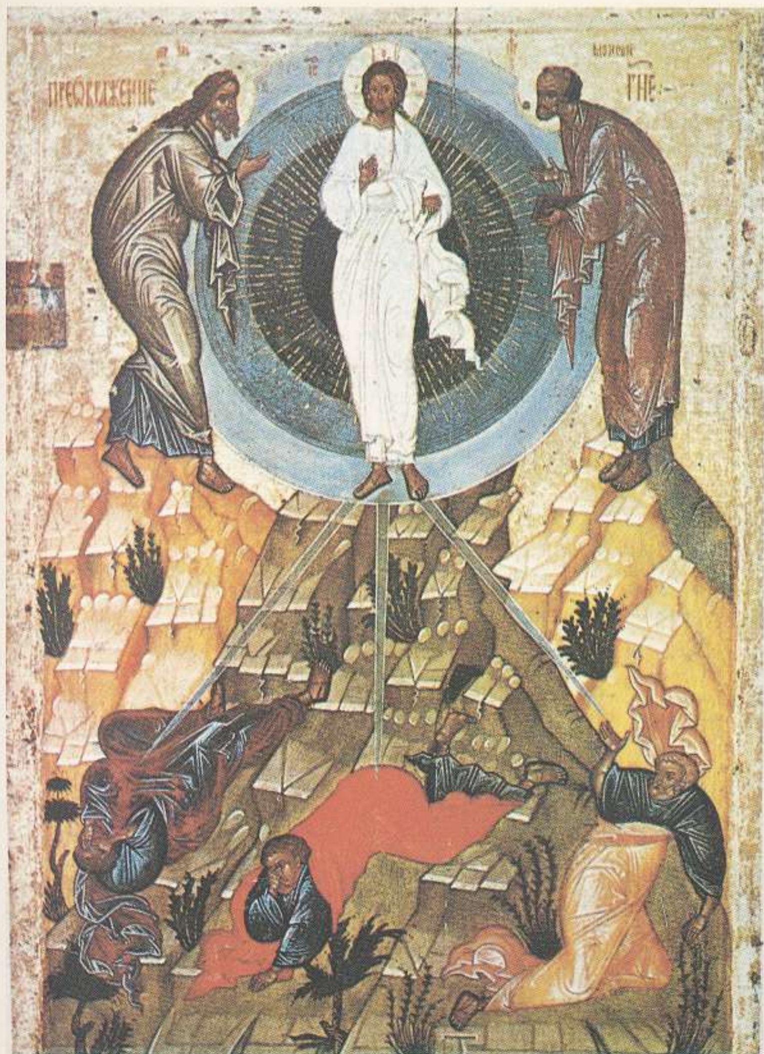
Pour Grégoire, la lumière thaborique n'est pas l'essence divine, mais son énergie ; elle est sa propriété. Ainsi, la distinction entre essence et énergie n'est pas en contradiction avec la simplicité de Dieu. La créature ne peut pas participer à l'essence de Dieu, mais à son énergie : Dieu se manifeste par les énergies *(dynameis)* dans les êtres, « se multipliant sans quitter son unité » et les créatures vont vers la déification, en transcendant les manifestations de Dieu dans la création, les illuminations hiérarchiques, pour entrer dans les ténèbres, pour atteindre l'union au-dessus du *noûs*, par-delà toute connaissance, toute manifestation sensible ou intelligible de Dieu [13] ».

27. Transfiguration.
École de Novgorod, XVe siècle.
(Musée de Novgorod).

Pour Barlaam au contraire, la lumière du Mont Thabor, n'est pas la véritable lumière divine, mais une lumière purement matérielle.

12. Konrad ONASCH, *Das Problem des Lichtes in der Ikonenmalerei Andrej Rublevs, op.cit.*; Michel ALPATOV, *Andrej Rublev*, Ed. Iskusstvo, Moscou, 1959 ; Dimitri S. LIHAČEV, *Čelovek v literature drevnej Rusi (l'Homme dans la littérature de l'ancienne Russie)*, Akademia Nauk SSSR, Moscou-Léningrad, 1958.

13. Vladimir LOSSKY, *op.cit.*, p. 104.


ПРЕѠБРАЖЕНИЕ
ГНЕ

Ainsi, pour percevoir cette dernière, il n'est pas besoin d'une extase mais de la logique de la raison. Et celle-ci dépasse en dignité la lumière Thaborique et même celle des anges.

Barlaam et son disciple Akindynos furent condamnés comme hérétiques et ennemis de l'état byzantin par le concile de Constantinople de 1341. Ainsi l'hésychasme devint la doctrine officielle de l'Église byzantine. Il a gardé son importance dans l'orthodoxie jusqu'à nos jours.

Théophane le Grec et Roublev

Cette discussion, qui avait profondément marqué l'Église et la spiritualité de Byzance au XIVe siècle trouva aussi une expression dans l'art. Ainsi Lazarev'[14] est amené à voir dans les deux courants opposés une clé pour le style de Théophane le Grec. Après de longs séjours à Constantinople et au Mont Athos, celui-ci avait fortement impressionné les artistes par ses fresques de Novgorod (fin du XIVe siècle). Artiste d'une grande originalité, témoin de discussions passionnées à Constantinople, pénétré des idées hésychastes, il est aussi un bon observateur des phénomènes de la nature[15].

Sa grande sensibilité, ses figures très caractérisées, comme prises sur le vif de la vie quotidienne, montrent que son souci n'est pas d'interpréter les schémas stylisés d'autrefois. On observe la même chose dans sa conception de la lumière. Il dissout les accents durs des icônes grecques en petits traits précis d'un blanc pur pour leur faire donner l'impression de reflets de lumière naturelle. En même temps, il abandonne la polychromie abstraite et préfère la couleur locale naturelle. Ainsi sans donner l'illusion de la nature, il crée, un véritable impressionisme de la lumière. André Roublev, son disciple ou, si l'on veut, son compagnon pendant des années de travail commun, ne pouvait pas rester insensible à cette conception.

Roublev devait, lui aussi, avoir connaissance des opinions théologiques de son temps[16]. Loin d'être un reclus, il travaillait en équipe avec d'autres artistes, vivant dans les communautés des monastères de la Trinité et de Saint-Andronikov à Moscou, où l'on était très ouvert aux événements du monde; et il était l'ami d'Épiphane le Sage, théologien, historien, hagiographe auquel la Russie doit bon nombre d'œuvres. Le dernier était un esprit critique qui ne partageait pas les opinions alors prédominantes à Moscou. Il se

14. Victor LAZAREV', *Teofan grek i ego škola (Théophane le Grec et son école)*, Éd. Iskusstvo, Moscou, 1961.

15. Mihail A. ILL'INE, *Iskusstvo moskovskoj Rusi epohi Teofana Greka i Andreja Rubleva (l'Art de la Russie moscovite à l'époque de Théophane le Grec et d'André Roublev)*, Éd. Iskusstvo, Moscou, 1976, pp. 31-42.

16. Vladimir A. PLUGINE, *Mirovozrenie Andreja Rubleva (la Conception du monde d'André Roublev)*, Éditions de l'université de Moscou, 1974, pp. 47-56.

rattachait même à un courant d'opposition déjà actif depuis un certain temps.

L'archevêque Vassili de Novgorod écrivait en effet dans une lettre doctrinale à l'évêque Théodore de Tver [17] que la lumière du Thabor est un phénomène naturel et que le paradis spirituel n'est pas accessible aux hommes. Ce sont donc les idées rationalistes de Barlaam qui se manifestent au Nord de la Russie. Onasch voit une autre influence dans la spiritualité des monastères eux-mêmes : ici la figure de Nil de Sora reste encore déterminante prônant une spiritualité empreinte de l'ancien idéal ascétique des moines du Nord, fondée sur la pauvreté, et la garde du cœur, hostile au faste liturgique avec ses émotions trop esthétiques. Cela fait penser à la *Trinité* de Roublev d'où sont absents tous les moyens esthétiques qui veulent comme forcer l'esprit du spectateur. La beauté, l'harmonie et le silence de cette icône ne font qu'inviter à la méditation.

Tous ces contrastes d'influence peuvent aider à découvrir les richesses de l'art de Roublev. Il n'y a pas à lui reprocher des tendances naturalistes ou rationalistes ; on peut seulement constater que les idées de son temps ont influencé son œuvre. Mais, dans les icônes de Roublev, surtout par l'introduction de conceptions nouvelles en fait de lumière, les idées opposées ont trouvé une harmonie qui est signe de la véritable œuvre d'art. Le sensible est spiritualisé, l'esprit s'est uni à la matière.

La lumière propre des icônes

Au terme de cette histoire la question se pose : dans quelle mesure la lumière propre est-elle essentielle à l'icône ? Est-elle la seule technique possible pour exprimer la dimension spirituelle ?

La réponse semble donnée par la théologie de l'icône : dans l'icône apparaît une réalité qui est celle de Dieu, une réalité qui doit dépasser les dimensions du monde terrestre, mais qui en même temps respecte ce monde terrestre, car il est créé par lui pour être transfiguré en son Esprit. Si la représentation perd le caractère du mystère de Dieu, si elle réduit ce mystère aux formes sensibles de la matière, l'icône perd son âme. Nous voyons seulement ce processus dans l'art naturaliste (dans lequel, malheureusement, l'icône est elle aussi entrée) [18] : la lumière de la transfiguration cède à la lumière naturelle. Celle-ci soumet à sa loi tous les éléments de la représentation pour les exprimer selon l'ordre de la nature. Ainsi la dimension transcendante disparaît ; l'image devient une illusion de la réalité, une fausse réalité, une fiction. Et, ce faisant, elle ne perd pas seulement son caractère spirituel, mais sa valeur artistique.

---

17. Le fait que ce document (1347) soit le seul de cette époque ne diminue pas sa valeur, car les deux personnages jouaient un rôle important dans la Russie du XIVe siècle.

18. Cf. fig. 59 : on voit déjà ce processus chez Simon Ouchakov, qui peint encore selon l'ancienne tradition.

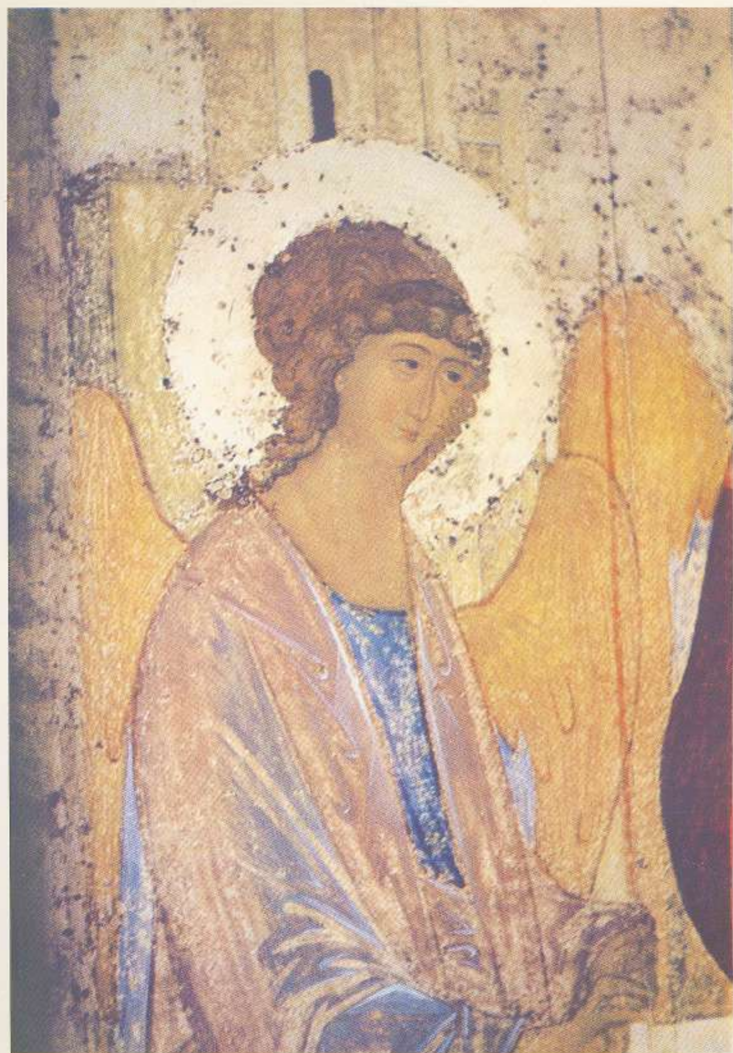


Fig. 59
Archange Gabriel,
Simon Ouchakov,
Nouveau couvent des moniales,
Moscou.

Quant à la question technique qui consiste à préciser où et comment l'artiste a mis les lumières, elle ne trouvera peut-être jamais de réponse détaillée. Elle n'a pas encore été étudiée de façon satisfaisante et nous n'avons pas de sources historiques qui fournissent sur ce point des règles concrètes pour l'iconographe.

Cependant la solution se trouve peut-être dans la dynamique même de l'icône. Lorsque tout ce qui y est représenté fait mouvement vers le spectateur, la lumière doit suivre ce mouvement; elle doit, elle aussi, souligner les mouvements à l'intérieur de la composition. Ainsi les reflets sur les plis des vêtements, les montagnes et les architectures sembleront avancer eux aussi vers nous. Mais ces reflets servent de plus à équilibrer les plans de couleur, à souligner le mouvement d'un geste; l'essentiel est que le monde soit transfiguré. Au sujet de la lumière et de la lumière divine encore plus qu'ailleurs, nous découvrons combien le langage de l'homme est dépassé et les moyens artistiques pauvres. Cependant, l'œuvre la plus belle que puisse réaliser un artiste n'est-elle pas de faire briller la lumière de Dieu sur ses créatures?

28. ***Ange de la Trinité,***
d'André Roublev.
Vers 1407.
(Galerie Tretiakov, Moscou).



3. LA TECHNIQUE DE L'ICONE

Toi, Maître divin de tout ce qui existe, éclaire et dirige l'âme, le cœur et l'esprit de ton serviteur, conduis ses mains, afin qu'il puisse représenter dignement et parfaitement ton image, celle de ta sainte mère et celle de tous les saints, pour la gloire, la joie et l'embellissement de ta sainte Église.

(Prière que récite le peintre d'icônes avant de se mettre au travail)

Chapitre 12

Les préparations techniques

A coup sûr, l'icône est reflet de l'au-delà, une présence du mystère. Mais, pour qu'elle puisse remplir ce rôle, aucun détail n'est à négliger, ni dans le choix des matériaux ni dans l'exécution. Si donc l'aspect technique, le côté artisanal de l'icône n'est pas l'essentiel, il garde son importance et ne doit pas être sous-estimé.

1° La planche

Le support, la planche, doit permettre avant tout une bonne conservation de la peinture. C'est grâce à la qualité de ce support que se sont conservés, malgré les conditions atmosphériques souvent défavorables dans les églises du Moyen Age, tous les chefs-d'œuvre de nos musées. Le choix du bois est donc important. Les bois non résineux sont préférables car ils sont plus homogènes; ils travaillent moins et permettent plus facilement le collage de la toile. Selon les régions, on utilisait des bois différents pour les icônes: dans les pays méditerranéens, le cyprès (préféré pour son odeur « d'église », mais menacé par l'apparition de minuscules fissures), le platane, le chêne et le palmier; en Russie et dans les pays des Balkans, le tilleul, le bouleau, le chêne, le frêne, le hêtre, et au Nord, malgré ses fibres résineuses, le bois de sapin.

Ces planches étaient taillées dans le tronc en pleine masse, après que celle-ci eut été fendue à la hache dans le sens du fil. Il s'agissait de choisir le bois près du centre pour donner aux planches la meilleure solidité.

Les planches étaient séchées pendant des mois, puis trempées dans l'eau à une température de 50° centigrades environ, pour en chasser l'albumine, nuisible à la conservation du bois. Après un nouveau séchage, elles étaient imprégnées d'un chlorure de mercure qui détruisait les parasites.

Aujourd'hui, les maîtres utilisent aussi du contreplaqué et du latté car les planches des bois employés au Moyen Age sont difficiles à trouver. En outre, ces plaques permettent de découper de grands formats, sans devoir coller les planches parallèlement, comme auparavant. Autrefois, en effet, pour faire une icône de grande dimension, on devait coller entre elles plusieurs planches parallèles, puis coller ces planches sur un cadre. Le cadre assurait la stabilité de l'ensemble.

Le cadre

Puisque l'iconographe interprète un sujet déterminé par la tradition, l'essentiel du dessin et ses proportions se trouvent fixés d'avance. On prend la planche dans le sens du fil du bois, verticalement, et les dimensions de la surface à peindre vont être définies par le *cadre*, ou bord, partie intégrante de l'icône.

La largeur des bords de ce cadre offre la possibilité de modifier les proportions de la planche. Il existe trois possibilités quant à la formation de ce cadre (fig. 60):

les bords des quatre côtés sont de même largeur; la proportion reste la même entre la surface intérieure et le cadre;

le bord inférieur du cadre est plus large; ainsi l'intérieur de l'icône devient proportionnellement plus large;

les bords supérieur et inférieur sont plus larges; l'intérieur s'approche encore plus du carré.

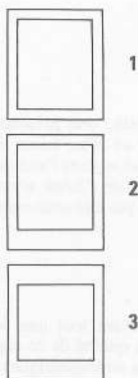


Figure 60

Le cadre doit être pris sur la face de la planche qui est tournée vers le centre du tronc. Pendant le séchage, et encore des années après, les sections des anneaux du bois s'étendent et produisent ainsi le gauchissement[1] que nous observons dans les anciennes icônes (fig. 61). L'intérieur creusé de la planche s'appelle « *Kovtcheg* ». Dans la Bible, ce nom désigne « l'arche de l'alliance », et, plus tard, il est utilisé pour un coffret de reliques. Ainsi s'exprime le lien entre vénération de reliques et vénération des icônes. Le

1. Cf. M. E. Archangelski, « Les raisons de la déformation des supports en bois pour la peinture », *Soobščenia*, n° 28 (1972), Édition VNZILKR, Moscou.




Figure 61

cadre, « pole », n'a pas la même fonction qu'il joue dans nos tableaux, où il entoure la peinture et donc se distingue d'elle. Il porte souvent des inscriptions et des prières et, sur les icônes de la vie d'un saint, il se couvre de nombreuses scènes.

Creuser l'intérieur de l'icône est un travail difficile car il faut obtenir une surface unie et une profondeur régulière. Pour égaliser cette surface, on utilisait un couteau à deux manches faisant le travail d'un rabot.

La profondeur de la surface varie entre deux et cinq millimètres, mais peut aller jusqu'à dix millimètres. Le cadre en plein bois permet, pendant la peinture, de poser une règle et d'y appuyer la main.

Rares dans les icônes grecques, ces cadres deviennent la règle en Russie du XIIe au XVIIIe siècle. On élargissait aussi les cadres jusqu'à 15 cm pour y apposer, comme on vient de le dire, des inscriptions ou des scènes de la vie du saint représenté au centre. De plus, on surélevait les bords extérieurs et on obtenait ainsi deux niveaux en profondeur (École de Stroganov).

Sur les planches utilisées aujourd'hui (contreplaqué ou latté), on peut coller des bandes de contreplaqué de 5 mm d'épaisseur maximum dont les bords intérieurs sont coupés en biais (fig. 62).

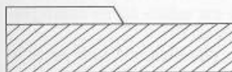


Figure 62

Plus simple, ce procédé est moins coûteux, mais il faut clouer les bandes de contreplaqué pour qu'elles ne se relèvent pas quand la colle chaude fera gonfler le bois, surtout après la pose de la toile.

Les cales

Une fois la planche découpée selon les mesures désirées, il est utile de mettre au dos *deux* cales en bois plus dur (fig. 63). Celles-ci ont la forme d'un trapèze allongé, qui correspond à la forme creusée dans la planche. Les cales sont plus larges à l'intérieur du bois qu'à la surface afin d'adhérer parfaitement à la planche (fig. 64).

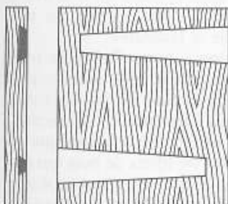


Fig. 64 *Figure 63*

Une autre forme est employée depuis le XVIIIe siècle : deux lattes droites sont encastrées dans l'épaisseur de la planche, en bout, haut et bas (fig. 65). L'épaisseur des cales ne doit pas dépasser la moitié de l'épaisseur de la planche.



Figure 65

2º La colle

La meilleure colle est la colle de poisson, mais les colles moins chères donnent également de bons résultats : colle de peau, colle d'os, colle de menuisier et autres. Pour préparer la colle, on ajoute à 100 grammes de poudre ou de morceaux un verre et demi d'eau, on fait gonfler le mélange pendant une nuit et on le porte deux ou trois fois à l'ébullition. Il est conseillé de verser la colle à travers une passoire pour enlever les impuretés. La colle de lapin ne doit être bouillie qu'une fois et juste avant l'utilisation.

La colle insuffisamment bouillie n'est pas solide et peut causer des fissures. La colle trop cuite perd de sa force.

La meilleure colle actuellement dans le commerce est la colle de peau. Elle est de couleur marron, gonfle dans l'eau froide, se dissout dans l'eau chaude. Une fois préparée, elle change la couleur du papier de tournesol.

La colle de poisson actuelle a moins de force que la colle d'esturgeon en Russie. La gélatine (colle de peau de mouton) peut remplacer les autres colles. Mais elle est plus chère et une fois préparée, se décompose vite.

3° La toile

Pour faire adhérer au bois la toile qui le recouvre, on incise l'intérieur de l'icône selon un réseau de diagonales espacées de 1 à 3 cm.

La planche est ensuite, à l'aide d'une brosse large, imprégnée d'une solution de colle assez diluée. Après un séchage complet, on étale d'une deuxième couche de colle plus concentrée. Pour éviter que le bois ne travaille trop, on peut aussi couvrir le verso de la planche, ce qui sera nécessaire si elle est mince ou en contreplaqué, le bois ainsi résistant mieux à l'humidité.

Sur les icônes anciennes, on trouve rarement une toile entre le bois et le fond *(« levkas »)*. Ce fond était mis immédiatement sur le bois. La toile n'apparut que vers la fin du XIV[e] siècle.

Lorsque le bois travaille, des fissures apparaissent d'abord sur le fond blanc, puis le fond s'écaille et tombe, ainsi qu'il arrive à beaucoup d'icônes anciennes. Si le fond blanc est mis sur une toile, les deux forment une couche unie et résistante.

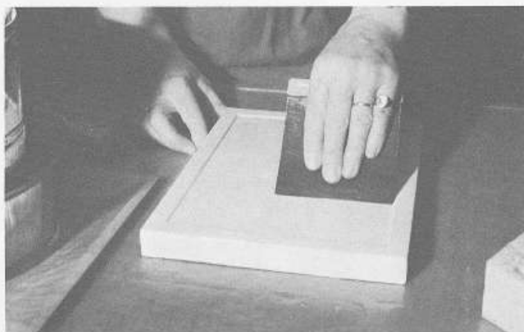
Comme toile on utilisait des tissus rares, assez fins. Une toile épaisse adhère moins bien au bois et risque de se détacher en cas de tensions internes à celui-ci. Aujourd'hui on peut utiliser des tissus de toile fine ou de cette tarlatane qui sert à doubler les vêtements.

On découpe un morceau de tissu un peu plus grand que la planche. Après en avoir enlevé les grains ou fibres de bois qui ont été soulevés par le collage précédent, la planche est couverte d'une colle épaisse très chaude, à l'aide d'une brosse large. Le tissu est trempé dans cette colle, légèrement essoré et posé. En frottant avec les doigts dans tous les sens, on élimine les poches d'air et on repousse le tissu dans les coins. Si l'icône est trop grande, on peut couvrir le bois de colle en plusieurs étapes et ensuite appliquer le tissu humide. Il faut laisser sécher l'icône une journée.

On peut aussi appliquer un tissu sec, mais il faut le couvrir immédiatement de colle chaude en se servant d'une brosse. L'icône bien séchée et après avoir découpé le tissu qui dépasse, on couvre le tout d'une colle chaude mélangée avec de l'eau et un peu de blanc. L'icône est prête pour qu'on y applique le fond blanc *« levkas »*.







4° Le levkas

La préparation du « *levkas* » ou fond blanc demande beaucoup de soin et d'expérience. C'est le *lekvas* en effet, qui fait le lien entre le bois et la peinture : la solidité de l'icône dépend de sa qualité. En même temps, il doit séparer la couche de peinture du support. Il doit être solide, homogène et lisse à la surface. Le nom de « *levkas* » vient du grec : « *leukos* » = blanc, cette technique ayant été élaborée à Byzance. Ce fond blanc est fait avec de la poudre fine d'albâtre. Plus tard, on utilisera aussi de la craie, qui est pourtant moins solide et peut avoir des inconvénients, si l'on veut appliquer la dorure. On reconnaît l'albâtre fraîchement brûlé au fait qu'il s'attache aux doigts ; plus il est vieux, plus il est sec. En Russie, on employait une craie « lavée » de bonne qualité à laquelle correspond, dans le commerce, le blanc d'Espagne ou blanc de Meudon (en poudre fine ou en morceaux).

Pour préparer le levkas, on verse la colle chaude dans un récipient et on ajoute la poudre blanche, en mélangeant bien avec une cuillère en bois, jusqu'à ce qu'on obtienne un liquide épais de la consistance de la crème fraîche.

On peut aussi faire gonfler 100 grammes de colle de peau dans un litre d'eau, la porter à ébullition deux fois et la retirer du feu. On ajoute la poudre blanche (1 kg) en remuant bien jusqu'à obtenir une masse homogène, sans grumeaux. Puis on ajoute 5 à 8 gouttes d'huile et on mélange le tout de nouveau. L'huile donne au *levkas* une surface plus douce et sans pores.

Avec une large brosse, on couvre la planche de l'icône avec le levkas liquide. On applique ce produit avec un couteau à enduit pour obtenir une surface régulière. On laisse le fond sécher pendant une journée. Avant la deuxième couche, il faut passer la surface au papier de verre ou avec une pierre ponce mouillée, la nettoyer, surtout enlever les cristaux du papier de verre. Pour la deuxième couche, il faut réchauffer le levkas dans un bain-marie en ajoutant de l'eau pour diminuer la force de la colle. Ainsi, la couche inférieure est toujours plus forte que la suivante. Avec le procédé contraire se forment des fissures et le fond se sépare du support. De plus, avec cette pierre ponce mouillée, on frotte la surface dans tous les sens. Le *levkas* enlevé forme avec l'eau un liquide blanc qu'on lave avec une éponge. Après trois à cinq couches la surface est complètement lisse, comme on peut le vérifier en passant sur elle la paume de la main. On laisse alors l'icône sécher pendant une journée.

Au lieu d'utiliser la pierre ponce mouillée, on peut aussi égaliser la surface couverte de levkas chaud avec un « couteau à enduire ». En répétant deux fois l'opération (toujours après un séchage complet), on obtient une surface lisse.

Le polissage final se fait avec du papier de verre fin (double ou triple zéro). Les anciens maîtres étalaient la dernière couche de *levkas* avec la paume de la main en frottant dix à quinze minutes. La surface doit être maintenant régulière et mate. Les parties destinées au visage et à l'auréole doivent être particulièrement soignées, sans défauts.

5° Le dessin

Le dessin de l'icône est d'une grande importance car il donne structure, mouvement et détermine les surfaces à peindre. Les anciens iconographes gardaient précieusement les dessins de leurs icônes pour s'en servir à nouveau dans leurs travaux ultérieurs. Ces recueils de dessins, en Russie, s'appelaient « podlinnik », manuels de dessins authentiques, car l'iconographe doit interpréter les sujets déterminés par la tradition. Les plus anciens manuels connus jusqu'ici sont celui de la famille Stroganov (début du XVII[e] siècle)

29. *La Trinité, d'André Roublev.*
Pour la Cathédrale de la Trinité de Zagorsk, 1411.
(Galerie Tretiakov, Moscou).



et celui de Sia (fin du XVIIe siècle). Toutefois, ils existaient probablement déjà au IXe siècle dans l'empire byzantin sous la dénomination de « herméneia » (= interprétation en grec). Selon A. Xyngopoulos[2], ils se sont développés à partir du « Synaxarion » dans lequel se trouvent des descriptions détaillées des saints et de leur vie.

En effet, Épiphane Prémoudri raconte de Théophane le Grec (1368 à 1404 en Russie) que, pendant son travail, il ne regardait pas ses esquisses, comme le faisaient continuellement les autres peintres.

Les recherches de ces dernières années sur les icônes des grands maîtres ont démontré l'existence d'une structure géométrique parfois très élaborée ainsi qu'une connaissance approfondie des proportions entre les mesures de l'icône et les dimensions de l'auréole, la grandeur de la tête et des corps. Sur cette structure, l'iconographe connaissant à fond le sujet, dans ses détails, ainsi que le canon des formes créées par la peinture byzantine pendant des siècles, dessinait au pinceau, au charbon, au fusain ou à la mine de plomb ou d'argent (crayon) une nouvelle interprétation d'une œuvre bien connue.

Pour qui n'a pas cette connaissance de l'iconographie ou qui débute, il est préférable d'employer des procédés déjà connus par les anciens iconographes et encore utilisés dans le dessin d'aujourd'hui.

Le plus simple est de reproduire l'icône à la même échelle. On décalque le dessin sur une reproduction. Puis on retourne la feuille et trace le même dessin. En posant le bon côté de la feuille en haut sur l'icône, on retrace le dessin. Ainsi le noir du crayon s'attachera au levkas et le dessin apparaît dans tous ses détails.

Recouvert par les couches de couleurs, le dessin disparaît. Il ne reste que les contours des surfaces colorées. Les anciens maîtres qui connaissent parfaitement, par une longue expérience, les détails, la structure du visage, le mouvement des plis des vêtements, des rochers, etc. les complétaient à main levée. Les artistes de moindre talent utilisaient une autre technique pour conserver le dessin : avec une pointe sèche (une aiguille) ils gravaient les dessins. Ils sont de la sorte encore visibles après quelques couches de peinture. On appelle cette gravure « graphia ». On la trouve rarement sur les icônes anciennes, ou seulement pour une partie : l'auréole ou le visage. A partir du XVe siècle, elle apparaît plus souvent et elle devient la règle au XVIIe siècle.

Les anciens utilisaient encore une autre technique pour reporter leurs dessins sur la planche : on perforait le dessin avec une aiguille et on le posait sur l'icône. On mettait du charbon ou une couleur foncée (comme l'ocre rouge) dans un morceau de tissu fin. Avec le tampon ainsi formé, on frappait vite sur la feuille bien fixée à la

---

2. Andreas XYNGOPOULOS, « Icons », *Byzantine Art* (1954, Athènes), p. 229.

planche. La poudre fine passait au travers des trous de la feuille et reproduisait le dessin sur le levkas.

Un artiste confirmé fait à mainlevée l'agrandissement ou la réduction du dessin avec l'aide de la structure géométrique de la composition (voir chapitre 6). Pour le débutant, il est conseillé de tracer des lignes verticales et horizontales sur le dessin calqué. Les distances de ces lignes sont à augmenter ou à diminuer selon les mesures de l'icône à peindre. Ainsi on obtient un quadrillage sur lequel on reproduit le dessin.

6° La dorure

Avant d'être dorée, l'icône doit être soigneusement débarrassée de toute poussière. Les anciens maîtres arrosaient même les planches de leur atelier afin d'éviter toute poussière pendant le travail. On couvre les surfaces à dorer (nimbes, fonds, bandes, etc.) d'une couche liquide d'ocre jaune ou rouge. Quand les parties sont bien sèches, on les polit légèrement avec le doigt et on étale deux à trois fois du vernis à tampon pour obtenir une surface bien lisse et régulière et pour éviter que le vernis ne soit absorbé par le fond.

Dorure à l'huile

C'est la technique la plus simple. On couvre les parties préparées d'une mince couche de vernis d'or (Sennelier) ou « mixtion ». Sur les icônes anciennes on employait du « mordant », un mélange d'huile de lin avec un siccatif et du vernis. Selon la composition, ce vernis séchait entre six et vingt-quatre heures. La couche de mixtion a besoin de dix heures pour sécher.

Quand cette couche est presque sèche, sans toutefois s'attacher aux doigts, on pose les feuilles d'or. L'or dans le commerce est vendu en petits carnets de vingt-cinq feuilles sous deux formes : adhésif et non-adhésif. La première est préférable car ces feuilles de 8 cm × 8 cm sont légèrement collées (avec du blanc d'œuf dilué) sur les feuilles-supports du carnet et peuvent être facilement manipulées. Ainsi la perte est moins importante. Quand les parties à dorer sont toutes couvertes, on laisse sécher pendant quelques heures. Ensuite, on enlève les restes d'or avec un pinceau doux et on les garde dans un flacon pour en faire de l'or en poudre. Le séchage de l'or peut durer quelques jours. Pour terminer, on nettoie les contours avec un couteau pointu. On peut couvrir l'or avec du vernis à tampon pour éviter que le vernissage de l'icône n'en détache des morceaux.



Dorure sur un fond de terre bolaire (bolus)

Le « bolus » donne la possibilité de polir l'or pour obtenir une dorure brillante. La matière pour ce fond se vend sous le nom

d' « assiette à dorer » ou « bolus » et est un mélange de couleurs rouge-orange ou terre de Sienne avec du blanc et une faible quantité de graisse. Les grumeaux durs doivent être écrasés à l'aide d'un couteau pour obtenir une poudre fine. Comme liant, on utilise une émulsion de blanc d'œuf, à savoir un mélange de deux tiers de blanc d'œuf et un tiers d'eau. On laisse le tout se décomposer dans une bouteille bien bouchée, pendant trois à quatre jours. Ensuite, on filtre le liquide à travers un linge et on ajoute la poudre de l' « assiette à dorer » (bolus) jusqu'à ce que l'on obtienne une couleur liquide. Avec cette couleur seront couvertes plusieurs fois toutes les parties à dorer. Après 20 minutes de séchage, on frotte avec un chiffon propre. Quand, en frappant avec le bout (en bois) d'un pinceau sur les parties traitées, on entend un son régulier, on est sûr que tout est bien sec. Si le son n'est pas partout le même, il faut prolonger le séchage. La pose de l'or est très difficile et demande beaucoup d'expérience. La feuille d'or doit être posée sur un coussin de velours pour qu'on puisse la couper en morceaux. On se sert d'un pinceau spécial très large qu'on passe plusieurs fois dans les cheveux de façon à l'électriser et qu'il attire la feuille d'or. A cause de la finesse de la feuille, il faut travailler dans une pièce fermée car le moindre courant d'air emporterait l'or. On attache l'or provisoirement en passant les parties préparées avec un pinceau doux mouillé. Ainsi la feuille d'or se fixe légèrement. Quand toutes les parties à dorer sont couvertes, on prépare un mélange de 2/3 d'alcool, 1/3 d'eau et de quelques gouttes d'émulsion de blanc d'œuf. En inclinant un peu la planche, on fait glisser un peu de ce liquide au bord des parties dorées ; il se répand vite entre l'or et le fond et unit les deux couches. Une demi-heure suffit pour sécher l'or. On peut alors de nouveau frapper sur la surface pour s'assurer au son de sa qualité. Enfin on peut procéder au polissage : en frottant avec une agathe ou une dent, du centre vers les bords, on obtient une surface régulière et brillante. Mais il faut que le fond de bolus ne soit pas trop sec sinon l'or ne s'attacherait pas parfaitement à ce fond.

Or en poudre

Sur une icône, on n'utilise jamais le bronze d'or vendu à bon prix dans les magasins. On peut avoir de l'or pur en forme de gouttes ou plaquettes. Il existe de l'or jaune, rouge ou citron selon les carats.

Avec les restes des feuilles d'or, on peut aussi produire soi-même l'or en poudre : on met l'or dans un bol, on ajoute de l'eau et, en frottant avec le doigts, on le réduit en poudre. On ajoute quelques gouttes de gomme arabique et on mélange bien le tout. En laissant reposer une demi-heure ce mélange, l'or se dépose au fond. Prudemment on enlève l'eau et on chauffe la poudre d'or pour la sécher. On obtient ainsi une masse qui peut être employée comme la peinture.

Dorure après vernissage

Cette technique est utilisée partout pour la restauration des icônes anciennes. Toute l'icône, à l'exception des parties à dorer, est couverte d'une couche de blanc dilué avec de l'eau. Quand elle est bien sèche, on passe une couche de vernis à dorer sur les parties abîmées, et on procède comme pour la dorure à l'huile. Après un séchage complet, on enlève le blanc en lavant avec un pinceau et on couvre toute l'icône de nouveau avec l'« olifa » ou avec du vernis (voir ci-dessous pp. 205-207).

7° Les couleurs

L'éclat surprenant du coloris des chefs-d'œuvre de l'iconographe grecque et russe prouve que les anciens maîtres connaissaient parfaitement les propriétés chimiques et les tolérances des différentes couleurs.

Depuis des siècles, le choix des couleurs est laissé au peintre. On peut en effet distinguer les différentes écoles selon la gamme des couleurs employées et, dans une même époque, chaque peintre avait ses couleurs préférées, comme par exemple Théophane le Grec, Daniel Tchiorny et Roublev, Dionisii et l'école du Tsar à Moscou. Cette différence est encore plus grande si l'on compare entre eux les pays sous influence byzantine d'une même époque.

Les couleurs doivent résister à la lumière, garder leur éclat et se mélanger entre elles. Elles doivent se lier au fond blanc sans changer et supporter les matières qui les lient. Certaines couleurs « couvrent » bien, du fait de leur composition chimique ; d'autres, par nature, sont plus ou moins transparentes. En général, on peut dire que plus la structure de leurs cristaux est fine, plus elles couvrent : plus elle est régulière, plus les couleurs brillent. Leurs cristaux ne dépassent pas alors 1/1 000e de millimètre. Cette structure était connue des maîtres anciens. On a découvert dans les laboratoires de Moscou que les couleurs employées pour les visages révèlent au microscope les cristaux les plus fins et celle des vêtements, des cristaux plus gros, en forme de bâtons.

Aujourd'hui on divise les pigments en deux groupes, selon leur nature : les couleurs minérales et les couleurs organiques.

1) Les couleurs minérales

Elles se trouvent dans la nature ou sont des produits industriels « imitations ». Elles sont composées de sels (carbonates, chromates, silicates) ou de différents oxydes de métaux. Un autre groupe est composé par les hydrates métalliques.

La stabilité de ces couleurs dépend de la stabilité de la combinaison chimique qui leur a donné naissance, c'est-à-dire de la nature de ses éléments. Ainsi, la combinaison d'oxygène avec un métal

(fer, chrome, zinc) est stable quand elle est saturée. Mais une combinaison sursaturée a toujours tendance à se transformer en une combinaison saturée. C'est le phénomène qui se produit lorsqu'un mélange de deux pigments change de teinte (phénomène fréquent dans les mélanges avec une couleur à base de cuivre, par exemple). Il peut se produire aussi sous l'influence des vernis, de l'air, des radiations et surtout de la lumière.

2) *Les couleurs organiques*

Les couleurs naturelles organiques se trouvent dans les substances végétales et animales. Pour produire un pigment coloré pulvérulent, on fait entrer les colorants naturels dans une combinaison avec une substance minérale incolore. Ce procédé était déjà connu dans l'Antiquité. On appelle ces poudres « laques » (en russe : *bacany*). La majorité de ces couleurs sont modifiées sous l'influence de la lumière.

L'industrie a produit à partir des hydrocarbures naturels les colorants de base des couleurs organiques ou a obtenu des couleurs équivalentes à partir d'autres éléments. Leur qualité de résistance à la lumière dépend des groupes chimiques de base et est loin d'être toujours parfaite.

Le fait que ces couleurs soient produites par de nombreuses usines et sous des noms parfois différents, rend la connaissance de leurs propriétés encore plus difficile.

Les pigments

Pour faciliter l'utilisation, les pigments suivants sont classés par teintes et non pas par familles chimiques. Loin d'être exhaustive, la liste suivante fait état des couleurs employées dans l'iconographie ancienne et de leurs équivalents récents. De plus, ce sont des poudres que l'on peut se procurer dans les magasins spécialisés [3].

BLANC	Blanc de Meudon Blanc d'Espagne	Carbonate de calcium naturel. Surtout utilisé pour les fonds et les fresques. Solide à la lumière, couvre bien, et se mélange avec toutes les couleurs.
	Plâtre	Sulfate de calcium (Gypse). Inutilisable pour la peinture du fait qu'il ne couvre pas. Utilisé pendant les premiers siècles pour les fonds. Résiste bien aux changements de température et d'humidité.

3. Sennelier, Lefranc, Adam...

	Blanc de plomb Blanc argent	Hydrocarbonate de plomb ou céruse (grec : *psimithion*, latin : *cerusa*). Couvre bien, donne des couches solides, de grande luminosité. Mais poison violent, noircit au contact de l'air, jaunit dans les émulsions. A déconseiller.
	Blanc de zinc	Oxyde zinc. Couvre peu, bon pour les glacis. Stable. Mélangé avec du blanc de titane, on peut obtenir avec lui tous les degrés de transparence, qui est importante pour les lumières dans l'iconographie. Inaltérable à la lumière.
	Blanc de titane	Dioxyde de titane. Connu depuis 1920. Grande capacité de « couverture » et grande luminosité. Stable sauf s'il est mélangé avec cadmium, cobalt ou outremer.
	Blanc permanent	Sulfate de baryum pur. Très stable dans les mélanges, utilisable pour toutes les techniques.
	Lithopone	Sulfure de zinc, connu depuis 50 ans. Les produits récents ne noircissent plus comme auparavant. Instable dans les mélanges. Utilisable plutôt pour la décoration.
JAUNE	Jaune de Naples (naturel)	Composition chimique variable d'oxydes de plomb et d'antimoine. Toxique. Couvre très bien. Craint le contact avec le fer (couteau !). Résiste à la lumière. Mélange non stable avec l'outremer. Existe aussi sous forme d'imitation dans le commerce.
	Jaune de cadmium	Sulfure de cadmium. Est d'autant moins stable qu'il est plus clair. Par le fait qu'il contient 22 % de soufre, il est instable dans les mélanges avec les ocres, outremer et noir d'ivoire. Craint le cuivre, est assez coûteux. Bons résultats avec les cadmiums d'imitation, moins chers.

	Jaune indien	Importé des Indes. Est solide, mais non couvrant. Se rapproche du ton jaune chaud du produit organique.
	Jaune de Chrome	Chromate de plomb. Couvre bien, toxique, bon prix. Mais devient vert à la lumière.
	Jaune de zinc Jaune citron Jaune bouton d'or	Chromates de zinc. Couvrent bien, d'un ton intensif, sont plus stables que le jaune de chrome. Deviennent légèrement verts à la lumière.
	Jaune de baryte Jaune de Strontiane	Combinaisons de chrome avec baryte et strontiane. Les mélanges des couleurs de chrome avec blanc de plomb, jaune de Naples, outremer et les cobalts ne sont pas stables.

OCRE ET ROUGE	Ocre jaune Ocre rouge	Combinaison de terres argileuses avec l'oxyde de fer. D'origine volcanique. Les ocres se trouvent dans beaucoup de pays, dans des tons très divers allant du jaune clair au jaune foncé. Par mélange avec d'autres couleurs on peut obtenir une grande variété de teintes stables. Ce sont les pigments les plus importants de l'iconographie.
	Jaune de mars	On trouve aussi dans le commerce des ocres artificiels appelés « oxydes de fer » ou d'un ton plus foncé et doré (jaune de mars). Ce dernier contient du plâtre et est plus transparent. Il change beaucoup sous l'influence du vernis.
	Rouge anglais Rouge de Pompéi Rouge d'Espagne Terre de Puzzuoli Bolus rouge	Les différentes proportions de fer dans les ocres leur donnent une grande variété de nuances de rouges, d'où la diversité de leur appellation. Ils possèdent tous une grande force de coloration.
	Terre de Sienne (naturelle)	Tient son nom de son lieu d'origine, Sienne en Toscane. Ce sont

	des ocres dont la tonalité sombre est due à une certaine proportion de silicate. Elles sont peu couvrantes et changent beaucoup sous le vernis.
Terre de Sienne brûlée	Pigment d'un rouge marron foncé, couvre mieux que la terre de Sienne naturelle et peut être mélangée avec toutes les couleurs, permettant une grande richesse de nuances.
Terre d'ombre	De teinte variable selon la proportion d'oxydes de fer et de manganèse dans les terres argileuses. Elle est stable et se mélange bien. Brûlée, elle a des teintes plus chaudes.
Caput mortuum	Pigment artificiel constitué par les oxydes de fer lui donnant une couleur rouge foncé s'approchant du violet. Stable et couvrant. Peu contenir des acides si elle n'est pas bien lavée.
Vermillon de Chine	Sulfure de mercure. Pigment très ancien connu des Grecs et des Romans *(miltos, minium)*. La meilleure sorte vient de Chine où elle était très appréciée. Le vermillon de Chine artificiel était déjà produit au Moyen Age. Déjà Pline (Ier siècle av. J.-C. remarque qu'il devient noir sous l'action de la lumière. Le même effet se produit sous l'influence des huiles végétales et des vernis. On peut limiter ce processus en recouvrant la couche de gélatine ou de liant.
Vermillon français (imitation)	Le vermillon de Chine est aujourd'hui remplacé par la riche gamme des cadmiums ou ses imitations.
Rouge de cadmiums (naturel et imitation)	Combinaison de sulfo-séléniure et de cadmium dont le ton rouge est déterminé par la proportion de spath incorporé. Très lumineux et

30. ***Saint Georges.***
École de Novgorod, vers 1170. (Cathédrale de la Dormition, Moscou).



		stable, mais coûteux. De bons résultats sont obtenus aussi avec des cadmiums imitation (colorant azoïque solide).
	Laque de garance rosée, dorée, pourpre, intense	Colorant (alizarine) tiré des racines de la garance (Italie, Chypre, Provence) qui contient encore des autres colorants (pourpre, jaune, vert brun). On obtient le pigment par coloration d'une craie argileuse.
	Laque d'Alizarine	De nos jours l'alizarine est produite par synthèse et possède les mêmes qualités. Stable à la lumière, elle est utilisable pour toutes techniques et permet de bons glacis en gardant toute son intensité. Étant hydrophobe, elle demande beaucoup de liant.
	Rouge Helios	Colorant azoïque solide, semble donner de bons résultats. Couleur récente
BLEU	Outremer	Composé de silicate de soude et d'alumine (non encore complètement analysé). Les maîtres anciens le produisaient en broyant le lapis-lazuli. On trouve aujourd'hui un produit synthétique de très bonne qualité, résistant à la lumière, non toxique, bon marché. Les teintes vont du bleu violacé au bleu vert clair. Les mélanges avec le blanc de Titane, le jaune de Naples et le jaune de cadmium ne sont pas stables. Craint les acides.
	Bleu de cobalt	Composé d'aluminate de cobalt et de terre argileuse. D'un beau bleu froid. Stable à la lumière, bon pour les glacis et en même temps suffisamment couvrant. Mais change beaucoup sous l'influence des vernis. Assez coûteux.
	Bleu céruleum véritable	Stannate de cobalt. Bleu verdâtre clair. Utilisable pour toutes les

		techniques mais coûteux. Exige beaucoup de liant.
	Bleu ceruleum imitation	Ton moins intense mais stable et moins cher.
	Bleu de Prusse Bleu de Berlin Bleu de Paris Bleu de Milori	Ferrocyanure ferrique. Pigment très intense découvert au XVIII[e] siècle. Les différentes appellations tiennent à leur procédé de fabrication, le plus pur étant le bleu de Paris. Les mélanges avec vermillon de Chine et blanc de plomb ne sont pas stables. Craignent les alcalis (bases) et les laques de garance. Mélangés avec le jaune de chrome, ils permettent d'obtenir des verts intenses. Hydrophobes, il faut leur ajouter un peu d'alcool pour les mouiller. Demandent beaucoup de liant et sont à utiliser après mélange.
VERT	Vert de chrome	Oxyde de chrome anhydre. D'un ton intense, chaud. Stable et couvrant bien.
	Vert émeraude véritable	Oxyde de chrome hydraté. Couvre peu, plutôt pour glacis. Se mélange bien.
	Vert émeraude imitation	Phtalocyanine sur cuivre.
	Vert permanent	Mélange de deux couleurs d'origine différente : bleu de Paris avec jaune de chrome et vert émeraude avec jaune de zinc.
	Vert de cobalt véritable	Oxyde de zinc et oxyde de cobalt. Couvre suffisamment et demande beaucoup de liant. Transparent dans les tons sombres. Stable.
	Terre verte Terre de Vérone Terre de Bohème	Produits de décomposition de roches telles que basalte, mélaphyre (Chypre, Italie, Tchécoslovaquie). Utilisées depuis l'Antiquité. La

		meilleure est la terre de Vérone. Demandent beaucoup de liant. Difficiles à utiliser à l'état pur dans la détrempe de l'œuf. Couvrent peu mais servent à harmoniser les tons.
	Vert anglais clair foncé	Chromate de plomb. Ferrocyanure ferreux. Couleurs composées dont la stabilité dépend des couleurs de base.
	Vert véronèse véritable	A déconseiller malgré son intensité. Toxique. Risque de devenir noir. Change dans les mélanges avec des couleurs organiques.
	Vert véronèse imitation	Colorant azoïque. Évite les inconvénients précédents. Assez solide.
VIOLET	Violet cobalt foncé véritable	Phosphate de Cobalt. Offre toutes les qualités des cobalts pour toutes les techniques. Toxique et coûteux.
	Violet minéral	Phosphate de Manganèse. Moins coûteux. Les avis sont partagés quant à ses qualités.
NOIR	Noir de vigne	Obtenu par combustion de sarments de vigne. Stable. Utilisable pour toutes les techniques. Il se mélange difficilement à cause de son poids spécifique très faible. Pour le mouiller, il est utile d'ajouter de l'alcool. Mélangé avec des blancs, il donne des tons bleuâtres.
	Noir d'ivoire	Anciennement produit par la combustion d'ivoire véritable. Mélangé avec du blanc, il donne des tons nacrés.
	Noir d'os	Obtenu par calcination d'os. Mélangé avec des blancs, il donne des tons gris-brun.
	Tous les noirs demandent beaucoup de liant, beaucoup d'huile (olifa). Mélangés ou purs, ils donnent facilement des épaisseurs. Les mélanges avec les cadmiums ne sont pas stables.	

Pour une palette simple, les couleurs suivantes sont suffisantes :

Blanc de Titane	Cadmium rouge imitation
Blanc de zinc	Vert de chrome
Jaune de zinc	Bleu outremer
Ocre jaune	Bleu de Prusse
Ocre rouge	Noir d'ivoire
Terre de Sienne brûlée	

8° La détrempe à l'œuf

Elle s'est répandue de Byzance en Europe au XVe siècle. En Italie, on l'appelait « tempera » (mot qui désignait toute substance liant la couleur). Avec les progrès de la peinture à l'huile au XVIIe siècle, la détrempe à l'œuf perdit son importance. Elle ne se maintint, jusqu'au XIXe siècle, qu'en Europe orientale, dans les Balkans et en Russie.

De par sa composition (51 % d'eau, 15 % d'albumine, 22 % de matières grasses et 12 % d'autres substances), le jaune d'œuf peut former, dilué dans l'eau, une émulsion stable. Pour éviter sa décomposition, on ajoute un acide, du vinaigre par exemple. Cette émulsion donne aux couleurs un coloris riche, elle forme, après séchage, une couche régulière qui s'unit bien au levkas. Par l'action de l'olifa (vernis des icônes), les couches deviennent transparentes et laissent apparaître les couches inférieures. Elles s'unissent pour donner le dégradé typique des icônes. En outre, le jaune d'œuf aide les couleurs à garder leur éclat en résistant à l'action de la lumière.

Cette technique présente toutefois des difficultés : les couches sont rapidement absorbées par le fond et sèchent vite. Il faut donc travailler rapidement. Pour maintenir un certain degré d'humidité, on peut passer des couches de jaune d'œuf dilué. Quand les couches sont sèches, les couleurs deviennent plus claires. Si l'émulsion est trop faible, les couleurs risquent d'être enlevées pendant le travail ultérieur. Si, en revanche, l'émulsion est trop concentrée, on risque des fissures et la couleur peut s'écailler. La proportion d'émulsion à employer est fonction de la nature des couleurs. Les ocres, les Sienne par exemple, en demandent beaucoup plus que les autres couleurs. Voici les règles à observer :

1) La couleur obtenue après mélange avec l'émulsion doit être liquide comme de l'eau mais elle doit couvrir.

2) Il vaut mieux mettre moins d'émulsion qu'en mettre trop.

3) Après séchage, la couche doit être mate mais solide.

Il est indispensable, que la poudre soit bien mélangée avec de l'eau, jusqu'à l'obtention d'une pâte épaisse. Les maîtres anciens trituraient la couleur avec les doigts dans la paume de la main ou bien sur une planche rugueuse. Ce procédé demandait beaucoup de temps. De nos jours, grâce aux machines spécialisées dont dispo-

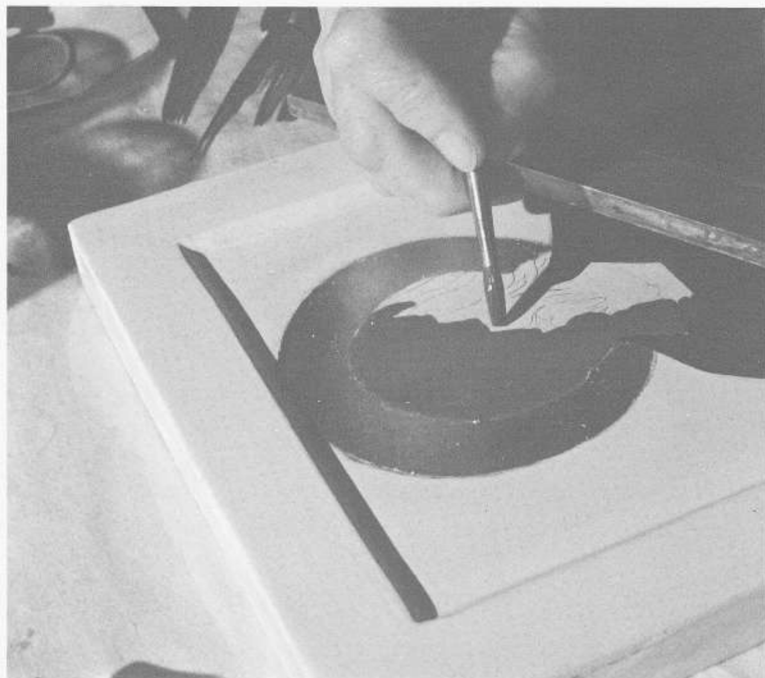
31. ***La Paternité.***
École de Novgorod, XIVe siècle.
(Galerie Tretiakov, Moscou).



sent les usines, les poudres ont une structure fine qui facilite leur travail par le peintre. Il faut toujours employer des couleurs fraîches, jamais des couleurs desséchées.

La préparation du jaune d'œuf se fait de la façon suivante : on perce le bout arrondi de l'œuf d'un petit trou par lequel on laisse le blanc s'écouler, ou bien on casse l'œuf et on recueille le jaune dans l'une des moitiés de la coquille. Puis on rince le jaune sous le robinet en le tenant dans la main. On crève enfin la peau, on fait couler le jaune et on le mélange avec un tiers de son volume de vinaigre, ceci pour mieux le conserver. Au Moyen Age on se servait de jus de figues en Italie, de bière en Allemagne, de kvas en Russie. On ajoute l'émulsion obtenue aux couleurs préalablement bien triturées avec de l'eau.

Les couleurs industrielles de la détrempe à l'œuf n'ont pas cette qualité du fait qu'on leur ajoute des substances étrangères pour les conserver.



Chapitre 13

L'exécution de l'icône

1° Les premières couches de peinture *(otkrytie ikony)*

Avant de commencer la peinture, on prépare les couleurs en ajoutant de l'eau (pour certaines il faut ajouter de l'alcool), de façon à obtenir une pâte lisse et sans grumeaux. P. Feodoroff utilise pour chaque couleur une cuiller en bois, d'autres prennent la poudre avec le pinceau mouillé pour la mélanger dans le creux de la main comme on le faisait autrefois, en ajoutant déjà l'émulsion. Pour des quantités plus importantes il est préférable de triturer les poudres dans un bocal avec une brosse. La pâte obtenue se conserve longtemps dans un récipient bien fermé, il ne reste qu'à ajouter l'émulsion au moment de l'utilisation. Comme palette on peut se servir d'une assiette ou bien de palettes en matière plastique que l'on trouve dans le commerce.

Pour couvrir les différentes surfaces à peindre, on choisit des couleurs d'un ton plus foncé que la couleur du modèle à reproduire, car c'est par éclaircissement qu'il faut faire ressortir la lumière des visages, des vêtements et des autres détails. Il faut choisir un beau modèle, bien conservé, et assez simple pour que le débutant puisse le reproduire. Jusqu'au XVIe siècle, les fonds de couleur étaient assez clairs ; puis ils sont devenus de plus en plus sombres conformément au goût de l'époque qui exigeait cette valeur pour les éléments décoratifs. Il est conseillé de respecter la gamme des couleurs du modèle, gamme différente pour chaque époque.

La technique de la peinture d'une icône diffère de celle de la peinture à l'huile. Dans cette dernière, la couleur est étalée en couche mince, qu'il s'agisse de peinture à l'huile sur toile — en raison de la position verticale de la toile — ou sur papier — en

raison de la fragilité du support. Pour l'icône, la couleur est déposée avec le pinceau dans les limites du dessin, de façon à former une flaque de couleur assez liquide. Il est indispensable d'avoir des pinceaux de première qualité, de préférence en poils de martre qui ont l'avantage d'être assez souples et qui se redressent pour former une bonne pointe. Le pinceau doit être bien chargé pour que la couleur s'écoule bien. Une partie de l'eau est absorbée par le fond blanc (levkas) de l'icône, l'autre sèche. Les lignes gravées du dessin ainsi que les limites doivent également être couvertes de couleur.

De cette façon, on couvre progressivement toutes les parties de l'icône jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'espaces blancs. Quand tout est bien sec, la couche doit être uniforme, mate et solide. Pour obtenir une meilleure fixation de la couleur, on peut couvrir chaque partie séparément avec du jaune d'œuf dilué. Après séchage, on répète l'opération jusqu'à ce que toutes les parties soient uniformes. Il faut bien connaître les propriétés des pigments, savoir s'ils « couvrent » ou non, s'ils forment des dépôts, s'ils ont besoin de beaucoup ou de peu de liant.

Le débutant constate parfois qu'il s'est formé des dépôts, des épaisseurs. Dans ce cas, la couleur n'avait pas été assez liquide. Il faut alors laisser sécher, puis gratter avec un couteau et enlever les épaisseurs puis recommencer.

La superposition de plusieurs couches de couleur est importante pour obtenir l'expression. On obtient ainsi des couleurs profondes, intenses, sur lesquelles sont posées ensuite les lumières pour arriver au coloris spécifique qui fait le « mystère » des icônes.

2° Travail de précision (à l'exception de la carnation) *(doličnoe)*

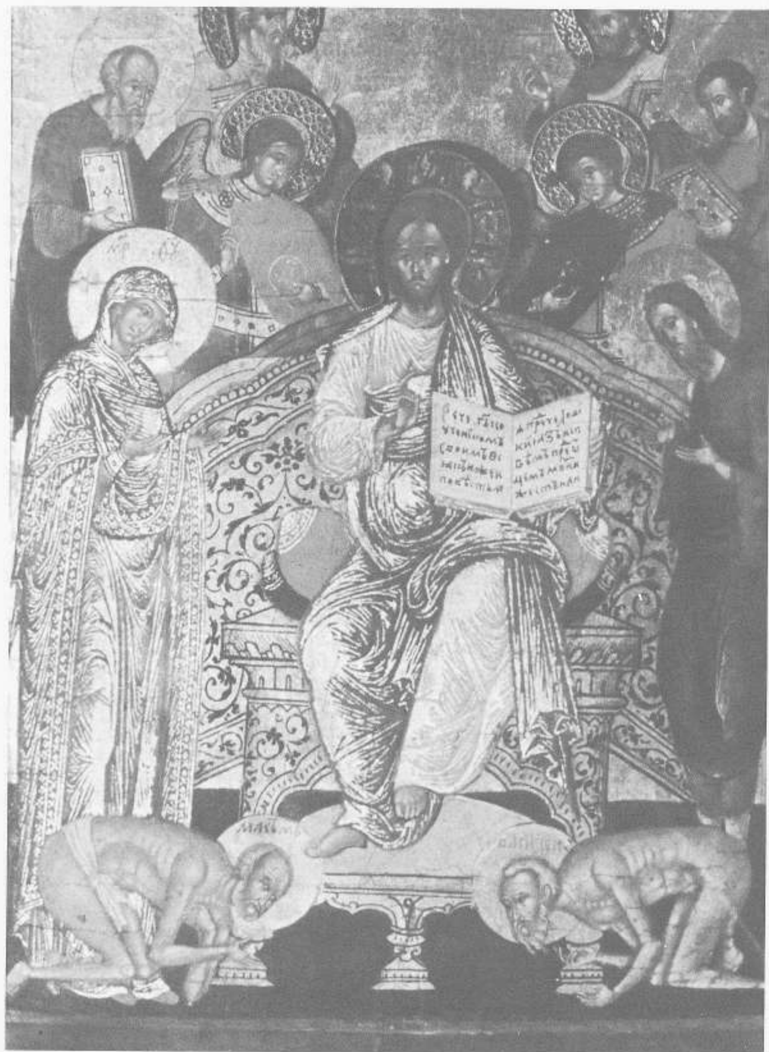
L'étape suivante donne à l'icône sa précision et sa luminosité. Avec un pinceau fin, on trace les lignes de chaque plan coloré en employant une couleur plus foncée que celle employée précédemment, mais qui doit rester dans le coloris du plan. Au XVIIe siècle, on utilisait également une couleur sombre (noir et rouge) appelée « eksedra » pour retracer le dessin sur toutes les couleurs. Pour modeler les détails et pour leur donner la lumière voulue, il existe deux possibilités :

A) On pose les lumières en ajoutant du blanc à la couleur. La couleur plus claire ainsi ob

Le débutant doit suivre dans tous ses détails une véritable icône ancienne ; en effet, dans une icône, il n'y a pas de source naturelle de lumière qui donnerait des parties éclairées du même côté. De même, la « lumière intérieure » n'est pas apparente partout. Il est donc difficile d'établir des règles. Dans l'étude sur l'esthétique de l'icône nous avons essayé de donner quelques principes sur la lumière dans les icônes.

Après un bon séchage, on couvre les parties éclaircies d'une mince couche d'émulsion — ceci pour fixer les couleurs —, puis on les fait de nouveau sécher. On répète l'opération jusqu'à quatre fois, en ajoutant de plus en plus de blanc et en diminuant les éclaircissements vers les centres de luminosité. Ensuite, les dernières lumières sont tracées en hachures fines avec une couleur claire, souvent même avec du blanc pur. Pour terminer, il ne reste qu'à retracer les lignes du dessus. Ce procédé d'éclaircissement s'appelle « *probelka* ».

Quand l'éclaircissement est obtenu par le mélange de blanc à la couleur locale (couleur de la première couche), il est appelé « reflet simple ». Dans certaines icônes byzantines, et surtout dans celles



sur les étoiles, les bords des vêtements, les trônes, les sièges, les évangiles, les ailes des anges et autour des auréoles. Même les inscriptions étaient faites en or (notamment au XVIIe et au XVIIIe siècle sur les icônes de l'école de Stroganov). Dans la galerie Trétiakov se trouvent deux icônes des XIIe et XIIIe siècles — la *Face du Christ* et l'*Annonciation* d'Oustioug — où les cheveux des personnages sont faits de fils d'or. Mais c'est un cas assez rare. Ces traits d'or peuvent être exécutés avec de l'or en poudre, mais on emploie d'ordinaire une technique appelée « inocopie » ou « *assist* ».

On use alors d'un liquide épais et collant, mélange de bière brune ou de jus d'ail avec de la couleur rouge. Quand la couche de peinture est bien sèche (la surface doit être mate), on trace avec ce liquide les traits à dorer. Ils deviennent vite secs et brillants. Puis on fait avec du pain frais une petite boule que l'on appuie sur la feuille d'or. On souffle sur les lignes et hachures pour les rendre collantes. Puis on appuie légèrement la boule de pain sur les parties en question pour les dorer. A l'aide d'un pinceau doux, on enlève les restes, puis on couvre l'or d'une mince couche de vernis à l'alcool, pour que l'or ne se détache pas pendant le vernissage. Ce procédé donne des traits d'or plus vifs que l'emploi d'or en poudre. Ces traits sont plus brillants ; les traits de l'« assist » étant plus épais que la peinture, on obtient même un effet de relief.

B) Au lieu d'éclaircir, de progresser des ombres vers la lumière, on peut employer le procédé contraire : « assombrir » les fonds de couleur. Le travail est du même ordre que pour l'éclaircissement. On ajoute à la couleur employée une couleur de ton plus foncé, puis on travaille le tout avec l'émulsion ou en hachures. Les couleurs à assombrir devront avoir été choisies plus claires. A la fin, il faudra cependant ajouter les lumières.

Ce procédé s'emploie rarement, peut-être parce qu'il ne permet pas d'obtenir l'intensité du coloris que l'on trouve dans certaines écoles, par exemple celle de Dionisi ou celle de Moscou du XVIIe siècle.

On peut rapprocher à ce procédé le travail sur des plans dorés tel qu'il était pratiqué sur les icônes du XVIIe et du XVIIIe siècle. Dans ce cas, ce sont les ombres qui sont tracées en hachures. Ce style est toutefois de moindre intérêt car la prédominance des éléments décoratifs ainsi qu'une certaine influence du baroque occidental rendent l'ensemble souvent plat, sans assez de joie et de profondeur. En outre la peinture sur feuille d'or est plus fragile que la peinture sur un plan de couleur ; elle peut se détacher, comme on le voit sur de nombreuses icônes de cette époque.

3° La carnation

Les parties les plus importantes de l'icône sont le visage et les mains.

Le visage donne à l'icône son sens théologique. Par-delà toute

Christ sur le trône avec des saints.
Icône russe, fin XVIIe siècle.
(Coll. privée).

stylisation, il reflète les traits individuels du saint et détermine le coloris des vêtements dont la gamme est toujours restreinte.

Du geste des mains dépendent le mouvement des plis et des lumières qui le soulignent. S'il s'agit d'une scène biblique ou hagiographique, les autres éléments — édifices ou rochers — situent le personnage dans son espace et participent à son geste.

Aussi n'est-il pas étonnant que le travail fait jusqu'à ce stade soit subordonné à ce qui est proprement humain: la carnation. L'iconographe s'efforçait donc d'exécuter cette carnation avec tout son art pour se rapprocher du prototype, présent dans son âme, autant que faire se pouvait. Telle est la cause de la douceur et de la transparence des icônes russes comme de la force et de la rigueur des fresques et des icônes byzantines.

Carnation de base

La couleur de base de la carnation est différente selon les époques et les écoles. Elle peut être d'un ton marron s'approchant du vert olive, ou aller vers les tons plus chauds, foncés ou assez clairs, comme dans les icônes de Roublev.

Dans chaque cas, il vaut mieux suivre exactement le modèle à exécuter, car le ton de la carnation est déterminé par le style de l'époque. En général, la carnation est faite d'un mélange d'ocre jaune et d'ombre brûlée, ou d'ocre jaune, de rouge et de noir. Avec cette dernière composition, on peut obtenir des coloris très différents selon le dosage des couleurs. Il convient aussi de choisir une carnation de base plutôt froide; de la sorte, les éclaircissements exécutés ensuite (avec des couleurs différentes) ne risquent pas d'être trop « monochromes », c'est-à-dire que ces couleurs ajoutées ne risquent pas de rester dans la même gamme.

Pour les icônes russes, il faut couvrir avec la carnation de base non seulement le visage mais aussi les cheveux. Dans les icônes grecques et yougoslaves, on utilise d'ordinaire pour les cheveux un ton différent, plus foncé.

Quand la carnation — après deux ou trois passages — forme une couleur bien unie, il faut refaire le dessin. Pour retracer les lignes qui, grâce à la gravure précédente, restent visibles, on utilise une couleur sombre, un mélange de noir et de rouge (l'*eksedra*).

Dans la plupart des icônes les ombres de la carnation ne sont pas peintes; elles sont simplement rendues par la carnation de base. Dans d'autres icônes, elles sont faites avec une couleur froide (« ditch »), un mélange d'ocre jaune, de noir et de blanc. Les procédés sont les mêmes que pour l'éclaircissement. Cette mise au point des ombres s'exécute soit au début, soit entre le premier et le deuxième éclaircissement.

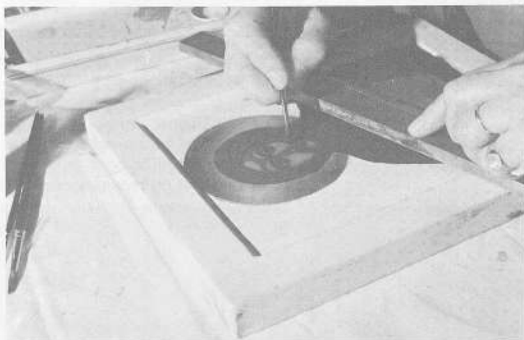
L'éclaircissement de la carnation demande encore plus de finesse que le travail fait jusqu'ici. Malheureusement, les indications des manuels iconographiques comme l'« Herméneia » de Denys de Fourna (XVI[e] siècle) ou le « Podlinnik » de Pogodine man-

quent de précision [1]. Il faut donc se référer à des œuvres plus récentes, principalement de I. Schneider et P. Féodoroff (ces dernières œuvres s'inspirent des manuels russes du XVIII[e] et du XIX[e] siècle et démontrent la continuité de la technique à travers les siècles). Le travail de l'éclaircissement de la carnation est appelé en russe « vokhrenie » [2], c'est-à-dire travail avec des ocres. On distingue quatre procédés :

1) « Plav' » (éclaircissement par « couleurs fondues »)

D'abord, on prépare trois mélanges de couleurs qui vont servir à éclaircir la carnation.

1[re] : ocre jaune, et ocre rouge.
2[e] : ajouter à la première de l'ocre jaune et un peu de blanc.
3[e] : ajouter à la deuxième du blanc.



Pour obtenir une plus grande continuité du coloris, on peut faire les deux tons intermédiaires. Pour obtenir la transparence et la lumière « atmosphérique » des icônes anciennes, il faut éviter une trop grande différence entre ces mélanges. Avec la première couleur, bien liquide, on couvre abondamment la partie à éclaircir, en allant avec le pinceau de l'ombre vers la lumière. Ainsi, la couleur plus claire s'amasse dans les parties claires. Dans cette surface bien mouillée, on introduit la deuxième couleur en allant vers la lumière. La surface cependant sera maintenant réduite, et le ton plus clair doit se mélanger sur place avec le précédent pour donner un dégradé parfait. Ensuite, on introduit le mélange encore plus clair, toujours en réduisant la surface.

1. Voir *Manuel d'iconographie chrétienne*, *op. cit.*, p. 60.
2. Ivan SCHNEIDER et Pierre FEDOROV, *Tehnika ikonopisi (Technique de la peinture d'icônes)*, Éd. Obštšestvo ikona, Paris, 1946.

Ce procédé est difficile à manier car il demande une grande expérience et une certaine rapidité, mais il donne de bons résultats. C'est d'ailleurs la technique des grands maîtres.

2) « Otborka » (éclaircissement par hachures)

Avec les mêmes couleurs que pour le premier procédé, on travaille avec un pinceau fin, presque sec. Suivant le modelé du visage, on trace des traits fins, mais en allant de la lumière vers l'ombre, et en diminuant l'intensité de la couleur. Dans les parties plus claires, on peut changer la direction des traits et l'on obtient ainsi un mince réseau. Un bon dégradé doit se former en allant vers les zones d'ombre.

Plus simple, ce procédé donne, lui aussi, de bons résultats.

3) « Priplesk » (éclaircissement en diluant).

En plus des couleurs déjà indiquées on prépare une certaine quantité d'émulsion très diluée. Le ton plus clair est posé sur la partie à éclaircir et on commence à étaler en ajoutant progressivement l'émulsion. Ainsi, la couleur claire s'atténuera pour disparaître dans les parties sombres. Pour éviter des lignes, il faut étaler l'émulsion jusqu'au bord de la carnation. Ensuite, on laisse le tout bien sécher et on recommence l'opération avec la couleur la plus claire, toujours en diminuant la partie à éclaircir.

Ce procédé est, lui aussi, délicat, mais il donne de bons résultats.

4) Procédé combiné

A chaque étape, on applique le deuxième et le troisième procédé en les alternant. D'abord, on étale la couleur plus claire en diminuant son intensité avec l'émulsion. Après un bon séchage, on corrige les défauts par des hachures, comme pour le deuxième procédé. Ensuite, on prend le deuxième ton en employant les deux procédés, comme pour la première étape. Pour mieux voir les défauts et pour rétablir l'unité du coloris, on peut couvrir toute la carnation, après séchage, d'une couche d'émulsion diluée. Les couleurs, devenues claires en séchant, reprennent leur ton original et c'est aussi le ton qu'elles auront sous le vernis.

Dans les quatre procédés indiqués, les trois étapes ne suffiront cependant pas pour obtenir un bon dégradé. En définitive, ce dernier dépend des capacités du peintre.

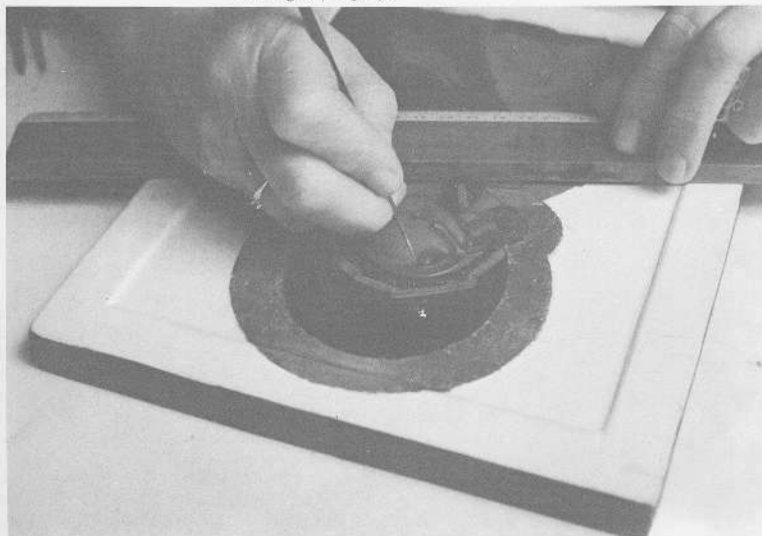
Certaines icônes montrent du rouge sur les joues, sur les lèvres et sur le menton. Pour obtenir cet effet, on peut couvrir ces parties d'une légère couche de rouge après la première étape. Elle sera couverte par la deuxième couleur. Mais cet effet doit être discret, autrement il contredirait la tradition; car l'icône doit montrer la beauté « spirituelle », la chair transfigurée. C'est la raison pour laquelle dans beaucoup d'icônes, le rouge fait défaut.

Pour la forme des cheveux et de la barbe, il faut suivre strictement le modèle car ce sont des formes distinctives, propres à chaque personnage. Ainsi, la barbe du Sauveur, celle de Jean-Baptiste, n'ont pas de mèches. Celle de saint Basile est longue, pointue et très foncée. La couleur des cheveux peut être foncée, rousse, grise ou blanche. Le dessin des mèches est fait d'un ton plus foncé que la carnation. Entre les bords de la mèche, on trace deux lignes plus claires, bien séparées. Ensuite, on porte des effets de lumière en limitant chaque fois les traits aux sommets de chaque mèche.

Finition de la carnation

On est toujours surpris de voir quel changement apporte au visage la finition par les dernières lumières et le soulignement des contours. L'icône commence à vivre. C'est bien ce qu'indique le mot *« oživki »* (« traits *vifs* ») qui désignent ces hachures en blanc légèrement coloré par l'ocre jaune. Il est pourtant difficile de les poser aux bons endroits. Aussi faut-il bien étudier ce point sur les icônes anciennes.

Ensuite, on retrace le dessin de la carnation avec une couleur foncée *(« eksedra »)*. Les sourcils reçoivent un trait de la couleur des cheveux, puis quelques hachures de noir. Les yeux reçoivent un trait fin, leur blanc est couvert d'une mince couche d'ocre clair et de gris *(« reft »)*.



Ordinairement de forme ovale, l'iris est de couleur marron, plus clair autour de la pupille qui, elle, est toujours noire et souvent également de forme ovale. Les lèvres, généralement petites et étroites, sont tracées d'un trait mince d'eksedra et peuvent recevoir une légère teinte rouge.

4° Finition de l'icône

Pour terminer son travail, l'iconographe contrôle tous les détails exécutés, répare les défauts, retrace des lignes, pour que son œuvre soit satisfaisante. Puis il termine le cadre; il le nettoie en frottant avec un chiffon humide et le couvre de peinture. Le cadre est souvent peint de la même couleur que le fond. Les fonds étaient assez clairs, souvent dorés à la feuille. A Pskov prédomine le vert; à Novgorod on trouve des fonds rouges (saint Élie et saint Georges). A partir du XVIe siècle, à Moscou, les fonds deviennent assez foncés, jusqu'au ton marron. Dans l'école de Stroganov, on trouve souvent des tons vert olive foncé. Ces couleurs correspondent au style de la peinture de l'icône. Le peintre actuel qui a exécuté une icône avec des éléments de style d'une époque déterminée doit donc employer pour le fond la gamme des couleurs utilisées à la même époque. Entre la peinture et le bord intérieur du cadre se trouve souvent une mince ligne de blanc; au bord extérieur du cadre, une bande de 5 mm environ couvre également la tranche de la planche. Par des effets optiques, une icône de fond et de cadre clairs apparaît plus grande que celle dont le fond est de ton foncé.

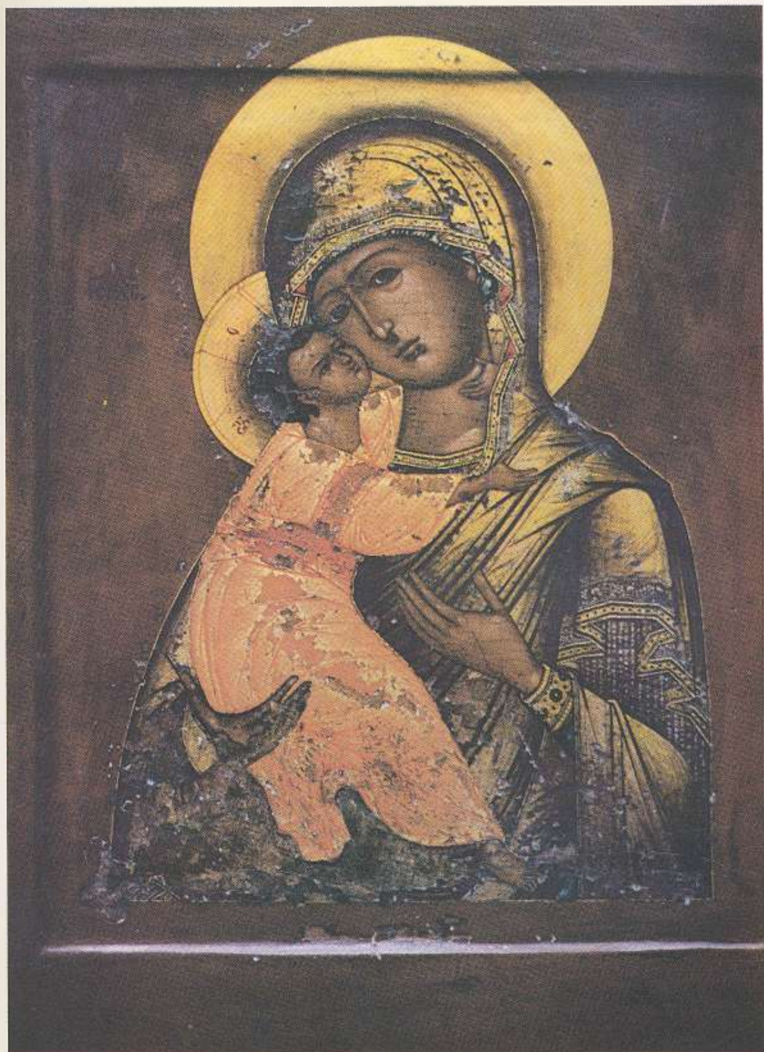
Souvent, on trouve des figures de saints et même des scènes de leur vie sur des cadres plus larges. Mais ce travail demande du temps et de l'habileté.

Il reste à tracer les contours des auréoles et à porter l'incription. Ce travail est fait dans des tons rouge, marron, et même, sur un ton foncé, en or (en « assist » ou « inocopie »), selon les goûts du peintre, comme il en va pour la couleur du fond.

5° Les inscriptions

Au terme de ce long et minutieux travail, nous voici au moment où cette peinture devient une icône. C'est par l'inscription que l'image reçoit toute sa dimension spirituelle, son caractère sacré. A l'origine de cette conception se trouve probablement le sens du nom dans l'Ancien Testament. Le « nom » n'est pas seulement signe distinctif ou titre, mais communication de la substance de l'original. Par l'inscription, l'icône est liée à son prototype, celui qui est représenté. Avec le personnage représenté, elle participe à la liturgie céleste et devient parmi nous une présentation de cette célébration. C'est pourquoi les inscriptions se font dans l'une des langues de la liturgie byzantine, en grec, slavon, arabe, etc. Lors-

33. ***Vierge de Vladimir.***
Russie, début XIXe siècle.
(Coll. privée).



que les langues modernes sont acceptées par certaines Églises orthodoxes, il semble que leur alphabet puisse être employé aussi dans les icônes, pourvu que les caractères ne soient pas trop voyants.

Les incriptions des icônes russes sont faites selon l'alphabet cyrillique (cf. p. 211) On sait que saint Cyrille et saint Méthode, les apôtres des Slaves, ont traduit vers 850 les Saintes Écritures dans la langue du vieux-bulgare de la région de Salonique. Cette œuvre revêt une grande importance historique car elle n'a pas seulement permis l'évangélisation des peuples slaves, mais a donné à ces peuples la base de leur culture littéraire. Le slavon, quelque peu russifié, est encore aujourd'hui la langue liturgique des Églises orthodoxes de Russie et des pays balkaniques. Comme le grec, le slavon utilise beaucoup d'abréviations, surtout pour les titres (apôtres, martyrs, etc.). Nous donnons la liste des plus fréquentes en slavon et en grec (cf. p. 212). En fait, les icônes russes ont gardé certaines abréviations byzantines pour le Christ, la Mère de Dieu et quelquefois le « Saint ». De plus, dans l'auréole du Christ sont toujours inscrites les trois lettres *єh |ο ôn* « Celui qui est », nom révélé par Dieu à Moïse lors de l'épisode du buisson ardent.

La forme des lettres, surtout des inscriptions en slavon varie sensiblement suivant les époques. Au début, jusqu'au XIIe siècle, les caractères sont assez simples, proches de l'écriture (cf. p. 213). Au XIVe siècle, surtout dans les manuscrits, ils sont plus massifs, comme construits dans des rectangles, avec des lignes verticales accentuées. Ils forment des bandes d'un rythme fort et monumental. Aux XVe-XVIe siècles, ils deviennent plus minces. En même temps se développe une écriture cursive légèrement inclinée vers la droite. Dès le XIIe siècle existe aussi une forme d'inscription avec des caractères très hauts, s'entrelaçant *(« viaz »)*. Plus tard, elle sera surtout employée dans l'école des Stroganov. Au XVIIIe siècle, les caractères restent assez hauts, mais leurs verticales sont plus épaisses et très serrées.

Ainsi la forme des caractères sert à dater une icône, pourvu — bien entendu — que l'inscription ne soit pas ajoutée lors d'une restauration plus récente. Ceci est difficile à déceler sur une reproduction. Il faut donc examiner l'icône elle-même et faire une analyse de style. Le niveau artistique des inscriptions est très différent. Le « ductus » des caractères et leur harmonie dans l'ensemble de l'inscription révèlent la main du maître.

6° Le vernissage

Sur une icône, le vernis ne sert pas seulement à protéger la peinture de l'humidité, de l'action de la lumière et de l'air ou des lésions mécaniques. Du fait que le vernis des icônes, l'olifa, est un vernis gras qui pénètre, il unit les différentes couches, pour leur

donner cette harmonie typique, faite de profondeur et de lumière, et leur conserver la fraîcheur du coloris pendant des siècles.

Pourtant l'olifa présente aussi des défauts. Il est long à sécher. il retient les poussières de suie des cierges et forme ainsi sur les icônes anciennes une couche foncée qui souvent même estompe les couleurs. Aussi croyait-on jusqu'au début de notre siècle que les icônes avaient un coloris très foncé. Les premières restaurations scientifiques firent apparaître au contraire les couleurs vives et joyeuses du Moyen Age. En outre les couches épaisses d'olifa, dues à des réparations artisanales, sont sensibles aux changements de température. Des craquelures commencent à se produire et même des fragments de peinture se détachent. Si le vernissage est bien fait, ces inconvénients peuvent être évités.



L'olifa se prépare de la façon suivante : on chauffe dans un récipient une huile de lin de bonne qualité. Au moment où elle commence à dégager de la fumée (à une température de 285°), on la retire du feu et on ajoute en remuant avec une baguette les poudres qui servent de siccatif. La proportion est la suivante :

Acétate de cobalt 3 % (3 g/litre)

Céruse ou litharge 7-8 %.

Une fois l'huile refroidie, on la filtre; puis on la verse dans une bouteille claire. Pour la décolorer, on l'expose à la lumière ou au soleil. La bouteille doit être bien fermée. On peut ajouter quelques cristaux de damar dissous dans l'essence de térébenthine. En Grèce, on exposait l'huile pendant quarante jours au soleil pour obtenir ce vernis.

Difficile, la préparation de l'olifa ne réussit pas toujours. Il est difficile aussi de trouver les poudres de siccatif en petites quantités. C'est pouquoi il faut souvent se contenter des vernis à tableaux du commerce, tel le « vernis doré pour vieillir les tableaux ». Mais

ces vernis forment une pellicule à la surface et ne pénètrent pas en profondeur. De plus, avant l'utilisation, il faut les diluer avec de la térébenthine purifiée.

Le vernissage proprement dit s'opère de la façon suivante : après avoir soigneusement enlevé toute poussière de l'icône, on verse l'olifa sur la surface et on l'étale avec le doigt ou un pinceau doux. La couche doit être assez épaisse. L'icône doit rester à l'horizontale. Pour la protéger contre les poussières de l'air, on la couvre avec une boîte. Au bout de vingt minutes, on égalise la couche d'olifa avec la paume de la main car elle est absorbé irrégulièrement. Vingt minutes après, l'olifa commence à s'épaissir; on enlève alors le surplus avec la main. Puis on laisse sécher l'icône dans la boîte pendant un jour et demi. Il faudra refaire la couche une ou deux fois mais chaque couche doit être mince. A la fin du travail, la couche doit être régulière, légèrement brillante, comme ce qu'on obtient sous la cire.

Quand l'icône est complètement sèche (il faut parfois quelques semaines), on peut la couvrir d'une légère couche de gomme-laque ou de vernis à tampon. Ainsi la poussière ne s'attachera pas à la surface.

L'icône est alors prête. Toute la description précédente ne peut cependant transmettre l'expérience faite par des générations d'iconographes. Pour la compléter, il faudra donc le contact avec un iconographe expérimenté. Par ailleurs, aucune autre technique, peinture à l'huile ou aquarelle, ne donne les possibilités d'expression de la détrempe à l'œuf qui seule répond aux exigences d'une esthétique propre au monde spirituel de l'icône.

Bref résumé des étapes de la peinture

1) *Les premières couches* de peinture :
   - recouvrir d'une couche régulière de jaune d'œuf toute la surface à peindre ;
   - préparer les couleurs : les pétrir en ajoutant de l'eau jusqu'à ce qu'on obtienne une pâte homogène ;
   - diluer la couleur avec l'émulsion de jaune d'œuf ;
   - *couvrir* les différentes parties, selon les couleurs du modèle ne faisant ni ombre, ni demi-ton. La couche doit être mince et uniforme, éviter les dépôts. (Les visages, les mains : ocre jaune, rouge et un peu de noir) ;
   - laisser sécher puis mettre une mince couche de jaune d'œuf sur chaque partie séparément ;
   - refaire les différentes couches de couleurs jusqu'à ce qu'on obtienne une surface uniforme.

2) *Retracer* avec un pinceau fin le dessin dont les lignes gravées doivent apparaître sous la couche de peinture, en ajoutant du noir, ocre rouge, bleu, etc., aux couleurs des différentes parties (ton local).

3) *Éclaircir :* mélanger le ton local avec des couleurs plus claires et d'un peu de blanc ;

— appliquer sur la partie à éclaircir, ajouter rapidement du jaune d'œuf dilué avec de l'eau (1/1) en faisant des dégradés ;
— laisser sécher et passer une couche de jaune d'œuf ;
— répéter cette opération 2 à 4 fois ;
— pour la carnation : mélange d'ocre jaune et d'ocre rouge en diminuant chaque fois la proportion d'ocre rouge ;
— pour le dernier éclaircissement, augmenter la proportion de blanc ;
— aux parties les plus éclaircies ajouter des hachures de couleurs très claires ;
— pour les cheveux : ajouter à la carnation un peu de vert ;
— mettre la couleur du fond de l'icône.

4) *Finition*

— tracer les hachures d'or ;
— retracer les contours, les plis ;
— accentuer les lumières avec du blanc cassé ;
— tracer avec de l'ocre rouge et noir les auréoles, mettre les inscriptions.

5) *Vernissage*

— étaler l'olifa avec un doigt ;
— toutes les vingt minutes repasser, égaliser les parties mates, pendant deux à trois heures ;
— après séchage complet (2 à 4 jours) passer une à trois couches de vernis au tampon.

ALPHABET GREC

α Α α	1	A	π Π	80	P
β Β	2	V	ϟ	90	
γ Γ	3	G	ϱ Ρ	100	R
δ Δ	4	D	σ Σ C	200	S
ε Ε Є	5	E	τ Τ	300	T
ϛ	6		υ Υ V	400	Y
ζ Ζ	7	Ž	φ Φ	500	F
η Η	8	Ī	χ Χ	600	KH
ϑ Θ θ	9	TH	ψ Ψ	700	PS
ι Ι	10	Ī	ω Ω Ѡ	800	Ō
κ Κ	20	K	ϡ	900	
λ Λ	30	L	͵Α	1000	
μ Μ Μ	40	M	͵Β	2000	
ν Ν	50	N	ΙΑ	11	
ξ Ξ ξ	60	X	ΙΒ	12	
ο Ο	70	O	ΙΓ	13	

DIPHTONGUES ET GROUPES CONSONNANTIQUES

ει ЄΙ – Ī	ευ ЄΥ – EV-EF	υι ΥΙ – Ī
αι ΑΙ – E	αυ ΑΥ – AV-AF	μπ ΜΠ – B-MB
οι ΟΙ – Ī	ου ΟΥ – OU	ντ ΝΤ – D-ND
	ηυ ΗΥ – IV-IF	

CONTRACTIONS

ΑΒ – ΑΒ	ЄΙ – ЄΙ	ΟΥ – ΟΥ
ΑΓ – ΑΓ	ΗΤ – ΗΤ	ΠΡ – ΠΡ
ΑΤ – ΑΤ	ΗΤ – ΗΤ	CΤ – CΤ
ΑΥ – ΑΥ	ΟC – ΟC	ΤΟ – ΤΟ

INSCRIPTIONS USUELLES DE L'ICONOGRAPHIE GRECQUE

ΙϹ ΧϹ	JESUS CHRIST
Ὁ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ	LE PANTOKRATOR
ΜΡ ΘΥ	MÈRE DE DIEU
Ἡ ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ	LA PLATYTERA (PLUS VASTE QUE LES CIEUX)
Ἡ ὉΔΗΓΗΤΡΙΑ	LA ODIGUITRIA (QUI INDIQUE LE CHEMIN)
Ἡ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥϹΑ	LA VIERGE DE LA TENDRESSE
Ⓐ ἸΩ	SAINT JEAN
ΠΡ ὉΔΡ	LE PRECURSEUR
Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗϹ	LE PROPHÈTE
ἙΞΑΠΤΕΡΥΓΑ ϹΕΡΑΦΕΙΜ	LE SÉRAPHIN À SIX AILES
ΧΕΡΟΥΒΙΜ	CHÉRUBIN
ἈΡΧΑΓΓΕΛΟϹ - ἈΡ	ARCHANGE
ἌΓΓΕΛΟϹ	ANGE
ἈΠΟϹΤΟΛΟϹ	APÔTRE
ΕΥΑΓΓΕΛΙϹΤΗϹ	ÉVANGELISTE
Ἡ ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ ΤΟΥ ἈΒΡΑΑΜ	LA HOSPITALITÉ D'ABRAHAM (LA S. TRINITÉ)
Ὁ ΕΥΑΓΓΕΛΙϹΜΟϹ ΤΗϹ ΘΕΟΤΟΚΟΥ	L'ANNONCIATION DE LA MÈRE DE DIEU
Ἡ ΧΡΙϹΤΟΥ ΓΕΝΝΗϹΙϹ	LA NATIVITE DU CHRIST
Ἡ ὙΠΑΠΑΝΤΗ	LA PRÉSENTATION
Ἡ ΒΑΠΤΙϹΙϹ	LE BAPTÈME
Ἡ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩϹΙϹ	LA TRANSFIGURATION
Ἡ ΒΑΪΟΦΟΡΟϹ	LES RAMEAUX
Ὁ ΜΥϹΤΙΚΟϹ ΔΕΙΠΝΟϹ	LA SAINTE CÈNE
Ἡ ϹΤΑΥΡΩϹΙϹ	LA CRUCIFIXION
Ἡ ΕἸϹ ἍΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟϹ	LA DESCENTE AUX LIMBES
Ἡ ἈΝΑϹΤΑϹΙϹ	LA RÉSURRECTION
Ἡ ἈΝΑΛΥΨΙϹ	L'ASCENSION
Ἡ ΠΕΝΤΕΚΟϹΤΗ	LA PENTECÔTE
Ἡ ΨΗΛΑΦΗϹΙϹ	LE DIMANCHE DE S. THOMAS
Τὸ ΓΕΝΕϹΙΟΝ ΤΗϹ ΘΚΥ	LA NATIVITÉ DE LA MÈRE DE DIEU
Ἡ ΚΟΙΜΗϹΙϹ ΤΗϹ ΘΚΥ	LA DORMITION DE LA MÈRE DE DIEU

MODELES D'ECRITURE

Ἀρχὴ τοῦ εὐαγγελίου ΙΥ ΧΥ	ἈΡΧΗ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ ἸΗϹΟΥ ΧΡΙϹΤΟΥ	IX ème s.
ΟΨΙΑϹ ΔΕ ΓΕΝΟΜΕΝΗϹ	ὈΨΙΑϹ ΔΕ ΓΕΝΟΜΕΝΟϹ	XI ème s.
ΔΙΑ ΧΗΡΟϹ ΔΕ ΚΑΜΟΥ ἸΩ	ΔΙΑ ΧΗΡΟϹ ΔΕ ΚΑΜΟΥ ἸΩΑΝΝΟΥ	XIII ème s.
ἘΓΩ ΕἸΜΙ Ἡ ἈΝΑϹΤΑϹΙϹ	ἘΓΩ ΕἸΜΙ Ἡ ἈΝΑϹΤΑϹΙϹ	XVII ème s.

ALPHABET SLAVON

Аа	1	A	Нн	50	N	Ъъ		SIGNE DUR
Бб		B	Ѡѡѡ	800	Ō	Ыы		Ě(ui)
Вв	2	V	Ооо	70	O	Ьь		SIGNE MOUX
Гг	3	G	Пп	80	P	Ѣѣ		IE
Дд	4	D	Рр	100	R	Юю		IOU
Єє	5	E	Ссс	200	S	Ꙗꙗ		IA
Жж		ŽH	Тт	300	T	Ѧѧ		IA
Ѕѕ	6	Ž	Ѹꙋ	400	OU	Ѿѿ		OT
Ззꙁ	7	Ž	Фф	500	F	Ѳѳ	9	TH
Ии	8	i	Хх	600	KH	Ѱѱ	700	PS
Іі	10	i	Цц	900	TS	Ѯѯ	60	KS
Кк	20	K	Ччч	90	TCH	Ѵѵ	400	Y
Лл	30	L	Шш		CH			
Ммм	40	M	Щщ		CHTCH			

ABREVIATIONS USVELLES

А́ГГ҃ЕЛЪ	А̓НГЕЛЪ	ANGE	МР҃ ѲꙊ҃	(GREC МНТН́Р ѲЕОꙊ̃	MERE DE DIEU
А́РХГ҃ЕЛЪ	А́РХА́НГЕЛЪ	ARCHANGE	МЧ҃КЪ	МꙊ́ЧЕНИКЪ	MARTYR
АП҃ / АП҃ЛЪ	А́ПО́СТОЛЪ	APOTRE	ОЦ҃Ъ	ОТЕ́ЦЪ	PERE
БЛ҃ЖНЫЙ	БЛАЖЕННЫЙ	BIENHEUREUX	ПРВ҃КЪ	ПРАВЕДНИКЪ	JUSTE
БГ҃Ъ	БОГЪ	DIEU	ПРТ҃Е́ЧА	ПРЕДТЕ́ЧА	PRECURSEUR
БЦ҃А	БОГОРО́ДИЦА	MERE DE DIEU	ПРП҃БНЫЙ	ПРЕПОДОБНЫЙ	BIENHEUREUX
БЖ҃ТВО	БОЖЕСТВО́	DIVINITÉ	ПРРКЪ	ПРОРО́КЪ	PROPHÈTE
ВЛ҃ЦА	ВЛАДЬ́ЧИЦА	SOUVERAINE	ПРСТ҃АѦ	ПРЕСВѦТА́Ѧ	TRÈS SAINTE
ВЕЛ҃	ВЕЛИКІЙ	GRAND	СВ҃	СВѦТЫЙ	SAINT
ВМЧ҃КЪ	ВЕЛИКОМꙊЧЕНИКЪ	GRAND MARTYR	СТ҃ЛЬ	СВѦТИТЕЛЬ	ÉVÊQUE
ВОСКР҃НІЕ	ВОСКРЕСЕНІЕ	RESURRECTION	СП҃СЪ	СПАСЪ	SAUVEUR
ГД҃Ъ	ГОСПО́ДЪ	SEIGNEUR	ТР҃ЦА	ТРО́ИЦА	TRINITÉ
ДХ҃Ъ	ДꙊХЪ	ESPRIT	ЧꙊ҃Д	ЧꙊДОТВОРЕЦЪ	THAUMATURGE
Е́ПП҃Ъ	Е́ПИ́СКОПЪ	ÉVÊQUE	ХС҃	(GREC ХРИСТОСЪ	CHRIST
ІС҃ / ІИС҃Ъ	ІИСꙊСЪ	JESU	ЦР҃Ь	ЦАРЬ	ROI



MODELES D'ECRITURE

CHANGEMENTS DE STYLE AU COURS DES SIECLES

МОНГЗОЦИТИ СЕРАФИМЪ	NOVGOROD XII ème s.
Ѻ АГІОСЪ ІЛЬА ПРОРОКЪ	NOVGOROD XIV ème s.
ВЪНЕМЛЕТЕ ЛЮДЬЕ	PSAUTIER XIV ème s.
ПОКАЙТЕСѦ ПРИБЛИЖИВОСѦ	ROUBLEV 1408
Ѻ АГІОСЪ АПОСТОЛЪ ПЕТРЪ	MOSCOU XVI ème s.
РОЖДЕСТВО НИКОЛЫ ЧЮДОТВОРЦА	ECOLE DE STROGANOV XVI ème s.
ОТ ІѠАННА СВЯТОЕ БЛАГОВЕСТВОВАНІЕ	MOSCOU XVIII ème s.
РАСПЯТІЕ ГОСПОДА НАШЕГО	DEBUT XIX ème s.

Chapitre 14

La palette des anciens iconographes

La richesse du coloris des icônes et des fresques, comme la qualité de leurs pigments, soulève la question suivante: d'où venaient ces couleurs, et comment étaient-elles fabriquées? Dans les manuels des iconographes, surtout après le XVI[e] siècle, les indications sont nombreuses et les recettes de fabrication donnent beaucoup de détails, mais leur terminologie est souvent incertaine. c'est pour cela que les œuvres volumineuses des spécialistes du XIX[e] siècle ne sont pas exemptes de contradictions et laissent ouvertes bien des interrogations. Ainsi, pour déterminer la nature exacte du pigment indiqué comme dans un tel ou tel manuscrit, il ne faut pas seulement bien connaître la littérature iconographique du Moyen Age, mais la compléter par des analyses dans les laboratoires de restauration. Une étude récente unit ces deux aspects de la recherche dans ce domaine [1].

Comme source littéraire, elle utilise trois manuels importants du XVI[e] au XVIII[e] siècle. Datant du XVI[e] siècle, le premier, de Novgorod, compte trois livres. Appelé « litzevoi podlinnik » (manuel pour la peinture des personnages), le premier contient les descriptions des saints dans l'ordre du calendrier, avec indications des couleurs pour les vêtements et les accessoires. Malheureusement, au lieu de préciser le pigment, il n'indique souvent que le coloris. Le deuxième livre traite des règles de l'iconographie et le troisième de la technique et de la fabrication des couleurs.

Le deuxième document est un manuel du XVII[e] siècle et le troisième est le manuel de Palekh (villages d'iconographes au nord de la Russie) et date du XVIII[e] siècle.

1. L. V. Kouznetzova, « O pigmentakh drevnerusskoi tempernoi živopisi » (« Sur les pigments de la peinture russe de tempera de l'ancienne Russie »), *Voprossy restavratzii (Questions de restauration)*. Académie des arts, Moscou, 1978, pp. 63-83.

Ces manuels illustrent toute l'influence de la peinture byzantine qui, quant à elle, s'appuie sur une expérience millénaire, comme le montrent les œuvres de Théophraste du IVe siècle avant le Christ[2]. A cette époque, beaucoup de recettes sont déjà connues et servent encore au Moyen Age pour la fabrication des pigments. Cette expérience transmise est à la base non seulement du manuel de Denys de Fourna, mais, en Occident, des traités de peinture de la Renaissance.

Ce vaste domaine de l'activité artisanale, qui conditionne la création artistique, est donc commun à l'Orient et à l'Occident. Les deux mondes se sont complétés dans une certaine mesure. Les gisements de minerais dans les différents pays ont favorisé une production locale de pigments qui, par les voies du commerce, ont trouvé une clientèle dans les centres de culture.

Blanc

Psimuthion, « belila »[3] : *blanc de plomb*

Ce pigment est un des plus utilisés en iconographie, soit pour les éclaircissements, mélangé avec d'autres pigments, soit à l'état pur, dans les « probely », les dernières hachures de lumière sur les visages et les draperies. Sa fabrication était déjà décrite par Théophraste : on posait les lamelles de plomb dans un pot avec du vinaigre ; l'oxydation prenait environ quatre semaines dans un endroit chaud ; on retirait alors les restes de plomb, on lavait l'oxyde, puis on le réduisait en poudre fine. Il s'agit donc pratiquement — selon les manuels — de blanc de plomb, dont la formule est $2\ Pb\ C\ O_3 \times Pb\ (OH)_2$ et le nom technique, carbonate de plomb.

Ce pigment était utilisé aussi dans la peinture en Occident, et cela jusqu'au XIXe siècle. En Russie, on produisait ce blanc surtout dans les régions de Kachin et de Iaroslavl, mais on l'importait aussi de l'Allemagne par le port d'Arkhangelsk.

Ocre

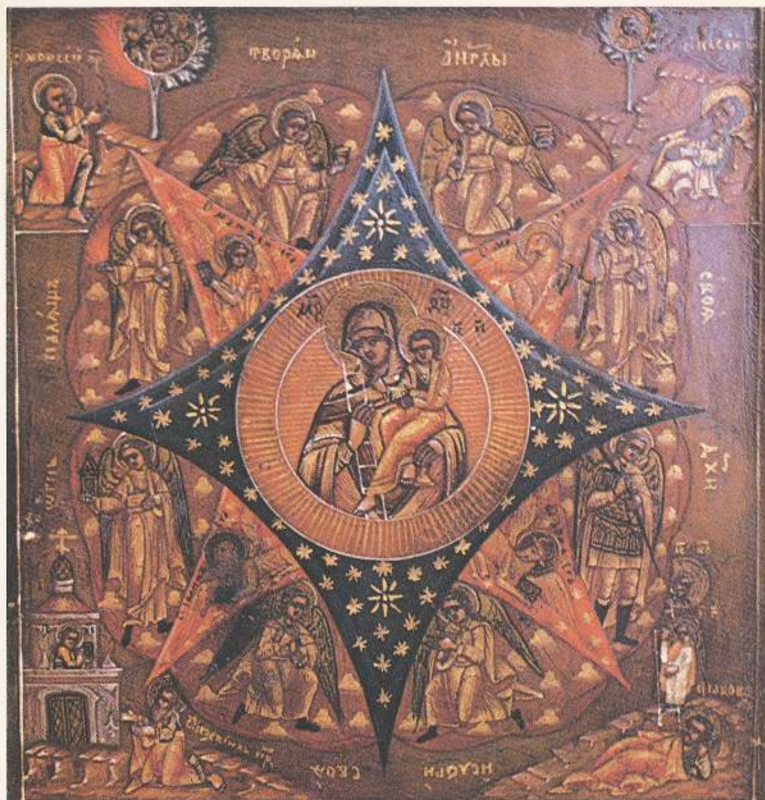
Ochra, « ohra » : *ocre*

Les ocres sont largement utilisées en iconographie. D'abord pour les visages et pour les parties visibles du corps dans un mélange appelé « sankir », puis pour les vêtements, montagnes et architectures, mélangées avec du blanc, du noir et du vert. Les ocres étaient des couleurs bon marché. On mentionne aussi l'ocre alle-

34. *Le buisson ardent.*
Représentation dogmatique de la Vierge). Russie, début XIXe siècle. (Coll. privée).

2. Il s'agit ici surtout du traité intitulé : *(sur) les pierres* (selon L. V. Kouznetzova, ci-dessus note 1).

3. Le premier terme en italique est le terme grec, donné par Théophraste ; les suivants, entre guillemets et en romain, sont le ou les termes russes correspondants.



mande, un peu plus claire, et l'ocre grecque, légèrement rouge, très coûteuse.

L'ocre naturelle est un sédiment dans lequel entre, comme colorant, pour l'ocre jaune le minéral limonite — $Fe_2O_3.n\ H_2O$ —, pour l'ocre rouge le minéral gémanite — Fe_2O_3. En Grèce, on importait des ocres de Cappadoce. Théophraste décrit la technique de transformation de l'ocre jaune en ocre rouge : on la chauffait dans des pots neufs jusqu'à ce qu'elle prenne un ton rouge. Le processus chimique est clair : chauffé, l'hydroxyde de fer — $Fe_2O_3.n\ H_2O$ — se transforme en oxyde de fer — Fe_2O_3. Mais la qualité de l'ocre artificielle est inférieure, et elle est moins lumineuse.

Dans l'Antiquité, l'ocre rouge est appelée *« miltos »*. La plus célèbre venait de l'île de Chio, qui devait livrer toute sa production aux Athéniens. L'intensité de la couleur dépend de la teneur en oxyde de fer : normalement elle s'élève à 20 %, mais peut atteindre 80 %.

Un autre nom pour l'ocre rouge est *« sinopis » :* c'était l'ocre rouge qui parvenait de Cappadoce en Grèce par la ville Sinope, au bord de la Mer Noire.

Jaune

Arrenikon, « želt', blaigelb, bliagil', shižguil', kron » : *jaune de plomb, jaune de chrome*

Les indications concernant la peinture des saints ne mentionnent que rarement le jaune. Les raisons nous échappent car le jaune n'est pas absent de la palette des iconographes. Dans les listes des couleurs sont nommés trois jaunes qui dérivent de l'oxyde de plomb : *« želt', blaigelb, bliaguil' »*. Un autre est d'origine végétale : *« shižguil' »*. Pour sa fabrication on utilise le fruit noir du nerprun, genre de rhamnacées, qui fournit une matière colorante jaune. Depuis le XVIIe siècle, on connaît aussi le « kron », notre couleur minérale « jaune de chrome ». Théophraste mentionne la couleur jaune *« arrenikon »*. Elle se trouvait sous forme de cristaux brillants dans les mines d'or, d'argent et de cuivre de Cappadoce et de Mysie. Les analyses ont déterminé qu'il s'agit du sulfite naturel d'arsenic — As_1S_3.

Rouge

Kinnabaris, « kinovar' » : *cinabre, vermillon*

Ce pigment était déjà connu au troisième millénaire, par les tribus de la culture de Maikop, au sud de la Russie. Dans l'Antiquité, les Grecs l'importaient de la Colchide et de l'Ibérie, l'actuelle Géorgie. Le pigment de ces régions, le sulfite de mercure — Hg S — était célèbre par sa pureté. On le trouvait sous

forme de cristaux rhomboïdiques dans les couches de terre de couleur rouge vif. Pour l'obtenir, il suffit de réduire en poudre fine les cristaux et les éclats de pyrite que contient le minerai de sulfite de mercure. En Russie, un vermillon de qualité provenait de la région de Nikitov.

Les manuels du XVIIe siècle décrivent aussi un procédé chimique pour la production du vermillon : le mélange du mercure avec du soufre dans la proportion de 1/2. Ce pigment était largement utilisé car il avait l'avantage d'être à bas prix. On le trouve souvent dans les mélanges de couleurs, et même pour remplacer les ocres.

« Sourik » : *rouge vif*

Il est d'un rouge vif : absent dans les descriptions des saints, il apparaît dans toutes les listes des couleurs. Sa fabrication était assez simple : on chauffait le blanc de plomb jusqu'à ce qu'il prenne une couleur rouge-clair, orange. Pour remplacer ce pigment, les manuels recommandent un mélange de vermillon et de jaune. *« Sourik »* était aussi utilisé comme siccatif, pour accélérer le séchage de l'olifa. Sa formule est Pb O ; il couvre bien, mais est toxique et non solide. Son prix modeste en permettait une large utilisation.

« Bakan » : *carmin*

Au Moyen Age, on connaissait plusieurs sortes de carmin : le carmin allemand, florentin ou vénitien. Le dernier est le meilleur, mais cher. Comme on en avait grand besoin, les manuels conseillent de le remplacer par un mélange de vermillon et d'ocre. Plus tard, le véritable carmin était fabriqué en Amérique centrale en faisant bouillir des cochenilles dans un sel acide : on obtenait une fine poudre d'un rouge magnifique. En Russie, on utilisait des insectes analogues, appelés *« tchervetz »*, attrapés en juin-juillet. D'où le nom de ce pigment : *« tchervlen' »*. Un autre procédé utilisait un bois tropical et précieux, le santal, importé du Brésil par le port d'Arkhangelsk. Sous l'action d'acides, l'extrait incolore de ce bois prend une couleur rouge-carmin.

« Tcherlen' » : *carmin foncé*

D'origine minérale, ce pigment recevait son nom du carmin extrait des cochenilles, mais son rouge s'approche du brun. On le produisait surtout dans la région de Pskov. Il est à base d'oxyde anhydre de fer.

Vert

« Praselen' » : *vert pâle*

Les nombreuses indications des manuels montrent l'importance de cette couleur pour les icônes. On l'utilisait pour peindre la terre, les montagnes et les fonds qui ne demandaient pas une grande luminosité. Le plus souvent, le « praselen' » était un mélange de

différents jaunes et bleus. Pour obtenir ce ton, on se servait aussi des terres vertes de la catégorie du vert de Bohême et du vert de Vérone. Ces terres sont principalement constituées par la glauconite — un minéral dont l'intensité dépend de la proportion de silicate trivalent de fer. On le trouve dans les terres argileuses.

Ios, « Yar'-medianka » : *vert-de-gris*

Depuis l'Antiquité, on savait que, sous l'action des acides, le cuivre produit des sels qui peuvent servir de colorant. Denys de Fourna indique que, pour fabriquer ce pigment, il faut exposer le cuivre à l'action du vinaigre dans un endroit chaud. Comme le vinaigre était coûteux en Russie, on utilisait du lait caillé : la caséine donnait au vert-de-gris un ton légèrement bleuté. Pour améliorer le vert, on recommandait d'ajouter des couleurs jaunes. Et, comme le vert-de-gris craint le jaune d'œuf, il fallait y joindre un peu de miel qui le stabilisait. Pour éviter qu'il noircisse, on le mélangeait avec un peu de blanc. A sa place on se servait aussi du vert de Venise qui tire sur le bleu, mais qui était coûteux.

Chrusokolla, « selen' » : *vert minéral*

Cette couleur est souvent citée pour être utilisée à la place du « praselen' », mais elle est plus lumineuse. Comme elle était chère, on la remplaçait par un mélange de vert-de-gris avec un peu de bleu. Connu déjà par Théophraste sous le nom de *« chrusokolla »*, le vert minéral se fabrique en réduisant en poudre un minéral cristallin de couleur vert-clair, la malachite, et en la purifiant par des lavages. Il est constitué par le carbonate hydraté naturel de cuivre — $Cu\ CO_3.Cu\ (OH)_2$, et s'appelle *« berggrine »*, de l'allemand *« berggrün »*.

Bleu

Kyanos, « Lazor' », *outremer*

Même si les manuels indiquent souvent la couleur « lazor' » pour les vêtements et les mélanges servant aux éclaircissements, il faut supposer qu'il s'agit d'un ton bleu clair et non d'un pigment précis car le véritable bleu de lapis-lazuli était rare et précieux. Cependant en quelques cas on a pu le déterminer, comme dans les icônes *Saints Pierre et Paul* du XI[e] siècle, et le *Saint Paul* d'André Roublev.

En Grèce, on connaissait trois sortes de bleu. Celui de Chypre était constitué par la lazurite en forme de poudre. Le deuxième était le bleu égyptien, très apprécié dans toute la Méditerranée jusqu'au Moyen Age. Il s'appelait aussi « la fritte d'Alexandrie » : c'est un pigment artificiel, fabriqué à partir du cuivre et formé de cristaux irréguliers d'un ton bleu clair. Le troisième était le lapis-lazuli : il mérite une mention spéciale car il est d'une qualité supérieure.

Le bleu de lapis-lazuli venait de la région du Badakhstan, en Iran, où se trouvent d'importants gisements de lazurite. Pour obtenir un pigment pur, on réduisait le lapis-lazuli en poudre, puis on le chauffait dans un mélange de cire, résine et huile, en ajoutant du carbonate de potasse. Le mélange retenait les impuretés. La formule approximative du lapis-lazuli est: $Na_{8-10}Al_6Si_6O_{24}S_{2-4}$. En 1917 on réussit à produire artificiellement l'outremer, proche par la formule du lapis-lazuli. Au XVII[e] siècle, le nom de *« lazor' »* sert aussi pour le bleu de Berlin.

Pour la peinture des murs, les manuels mentionnent aussi le bleu de cuivre, fabriqué à base de lazurite, mais peu couvrant. Pour obtenir une couche couvrante, il fallait mettre d'abord une couche de gris foncé, de *« reft' »*, puis la teinter avec le bleu de cuivre.

« Kroutik », « sin' » : *bleu indigo*

Ce pigment est indiqué dans les manuels à partir du XVI[e] siècle. Son prix modeste le fait préférer aux autres pigments. On croit aujourd'hui qu'il n'est autre que l'indigo, importé des Indes, et très connu en Europe occidentale. En Russie ce nom est ignoré. Mais il existe une plante, utilisée aussi en Allemagne et en Grèce, qui au Moyen Age s'appelait *« kroutik »* ou *« sinilo »* (d'où le nom *« sin' »*) ; connue aujourd'hui sous le nom de *« vaida »* (en français « guède »), elle contient de l'indigo. Le pigment était fabriqué en faisant bouillir les plantes dans le lait ou dans une eau alcaline.

« Goloubetz » : *bleu clair*

Comme ce pigment est assez cher, les manuels conseillent de le remplacer par des mélanges d'autres bleus avec du blanc. Sa nature exacte est encore incertaine. Certains pensent au lapis-lazuli clair, d'autres à la vivianite, une ocre bleue, d'autres encore à l'azurite qu'on trouve mêlée à la malachite, bien connue des anciens iconographes.

Noir

« Tchernila » : *noir d'ivoire, noir de vigne*

On se servait d'un noir, obtenu par la combustion du bois de sapin, surtout pour le gris foncé, le *« reft' »*, ou d'un noir organique, qui correspond à notre noir d'ivoire, produit à partir d'os. Il est employé pour peindre les grottes, l'intérieur des fenêtres, les inscriptions et dans les mélanges.

Couleurs composées

« Sankir' » : *carnation*

C'est la couleur de base pour les visages et les parties visibles du corps. Le pigment principal est l'ocre jaune, mélangée avec du noir, du blanc, parfois du vert. A partir de cette couleur sont

préparés deux ou trois tons pour les éclaircissements. La composition de ce mélange est indiquée dans tous les manuels, mais elle varie selon les époques et les auteurs. Ainsi, on observe sur les icônes de l'époque prémongole (XI[e] au XIII[e] siècle) une carnation d'un léger ton vert qui donne aux visages une douceur mélancolique. Au temps de Roublev, la carnation est claire et chaude, reflétant une joie transfigurée. Dans les icônes du maître Denis, ou Dionisi (Moscou, début du XVI[e] siècle), la carnation devient encore plus chaude et foncée et, pour la dernière époque, jusqu'au XVIII[e] siècle, elle est sombre avec des lumières pâles. *« Sankir »* et blanc servent aussi pour la peinture des vêtements et des cheveux blancs.

« Bagor' » : *brun-rouge*

C'est une couleur d'un ton plus rouge que le *« sankir' »* car elle est un mélange de noir avec du vermillon ou carmin. Elle est souvent indiquée pour le vêtement de la Vierge.

« Reft' » : *gris foncé*

Dans la composition de cette couleur entrent le noir, le blanc, le bleu, le vermillon, et aussi un peu d'ocre. Son ton varie selon les indications des manuels. Elle est utilisée pour les architectures et les nuages et, dans la peinture murale, pour le fond, comme nous l'avons indiqué.

« Ditch' » : *brun-gris*

C'est la couleur la moins déterminée. Selon les manuels, elle est un mélange de carmin, de bleu, de blanc ou d'ocre, de bleu et de vermillon. On obtient ainsi un ton étrange, ou « sauvage », comme l'indique son nom. On l'utilise souvent pour les vêtements des moines, symbole de l'ascèse.

« Eksedra » : *noir-rouge*

Un mélange de noir et de carmin qui était utilisé pour les dessins dans la carnation et pour les inscriptions.

*

Cette liste des couleurs montre que la palette des iconographes était très riche et demandait beaucoup de connaissances pour son utilisation. Même si une partie des couleurs était achetée, la majeure partie restait à la charge des peintres et de leurs aides. En plus des pigments purs, on obtenait des couleurs par des mélanges qui, malgré des variantes, avaient un nom déterminé car elles trouvaient leur place et leur fonction dans la gamme des couleurs pures. Pour produire les couleurs, les maîtres s'appuyaient sur une tradition séculaire et transmettaient un savoir-faire étonnant, même aux yeux de la chimie moderne qui, les analysant, est capable de préciser la rigueur de leur composition.

Chapitre 15

La technique et le style des anciens iconographes

Toute la technique de la peinture est encore celle des manuels russes du XIX[e] siècle qui continuent la longue tradition byzantine. Il faut cependant supposer la possibilité d'autres pratiques car les anciennes icônes montrent des variantes non indiquées dans les manuels.

Aussi, malgré les éléments communs, faut-il distinguer la technique grecque et la technique russe. Chacune manifeste aux différentes époques, l'effort des maîtres pour trouver des procédés qui correspondent mieux à la représentation de leur monde intérieur et qui élargissent les possibilités de la technique traditionnelle. Peut-être style et variantes ne sont-ils que la matérialisation de la vision intérieure d'une époque et de son interprétation, en ce cas, il y aurait une relation entre la spiritualité et la technique de la peinture. Mais ces questions ne sont pas encore assez étudiées pour donner lieu à des réponses précises. Il faut donc se contenter de quelques indications.

La technique grecque

Quand la peinture byzantine, après la période iconoclaste, abandonna la technique à l'encaustique pour adopter la tempera, elle disposait de la riche expérience de la peinture grecque antique. Celle-ci connaissait déjà la technique à l'huile, car on avait commencé à remplacer, au moins en partie, la cire comme liant des pigments par un mélange d'huile et de diverses résines. Les couleurs y gagnaient en solidité et en fraîcheur. Dans cette technique,

l'effet optique du modelé est obtenu par des couches de différentes couleurs, souvent complémentaires. Aristote appelle ce procédé *« epipolasis » :* rayonnement du fond à travers des couches transparentes, des glacis de couleurs souvent pures. La couche du fond prenait ainsi une sorte de relief, moyennant des ombres profondes et des éclaircissements superposés, même à peine perceptibles. Cette technique des couches transparentes constitue l'essentiel de la peinture des icônes et a atteint une rare perfection dans les œuvres de Théophane le Grec, de Panselinos et, en Russie, d'André Roublev, pour nommer les plus connus des maîtres du Moyen Age.

Après la période iconoclaste, l'utilisation de la tempera, mélange des pigments avec un liant soluble à l'eau, a favorisé deux éléments esthétiques des icônes : le dessin et la polychromie.

Comme les couches opaques des différentes parties de l'icône ne permettent pas de passages d'un plan à l'autre, le contour reste toujours précis ; son dessin, devant être en harmonie avec l'ensemble, revêt une grande importance ; il doit structurer l'objet représenté et lui donner intérieurement le mouvement et la vie. Malgré les plans colorés juxtaposés, l'icône garde ainsi son unité.

Un autre élément caractéristique est le rôle de la polychromie. Déjà le canon iconographique, qui fixe les couleurs pour les vêtements des personnages, conduit à une conception polychromique de l'image. Le peintre doit créer la composition de ses couleurs dans les limites de ce canon, ce qui exige de lui beaucoup d'expérience d'atelier, comme aussi une vision intérieure précise. Le modelage par éclaircissement ne se fait pas par des tons plus clairs de la couleur déjà posée, mais par des couches d'autres couleurs.

Pour la carnation, le procédé grec part toujours d'un ton local très foncé, le *« proplasmos »*, un mélange de noir, de vert et de terres. L'éclaircissement peut se faire par un modelage en hachures blanches qui suivent le modelé du visage et font ressortir les parties les plus claires. Ensuite, on mettait une couche d'un ton rouge, le *« glykasmos »*, et on couvrait l'ensemble avec des glacis successifs, où dominaient les ocres.

Un autre procédé utilise la couleur du « proplasmos », en ajoutant de l'ocre jaune et rouge pour le premier modelage en hachures. Pour les couches suivantes on augmentait la proportion d'ocre jaune, de rouge et de blanc, en diminuant chaque fois la surface à éclaircir. Les dernières hachures se faisaient toujours en blanc. Comme liant on se servait d'une émulsion qui contenait une partie de jaune d'œuf, une d'huile et deux parties d'eau. En agitant on obtenait un liquide épais qu'on pouvait diluer pendant le travail. La planche était inclinée ou debout, fixée sur un chevalet, comme le montrent les icônes représentant saint Luc.

Beaucoup d'icônes du musée byzantin d'Athènes sont peintes selon cette technique des hachures. Elles sont d'une précision surprenante et d'une grande expressivité.

35. ***Mère de Dieu de Vatopédi.***
École grecque de Venise, XVIIIe siècle. (Coll. privée).


ΒΑΤΟΠΕΔΗΝΗ
ΜΡ
ΘΥ
ΙΣ ΧΣ

Une autre possibilité consistait à produire des ombres avec le « proplasmos », en laissant apparaître le fond blanc de l'icône aux endroits éclairés. Ensuite il fallait couvrir le tout avec les couches de la carnation, comme dans la technique précédente.

Pour les vêtements, on faisait les lumières des plis avec des couches bien délimitées. En retrait, la couche suivante était elle aussi déterminée avec précision ; on avait ainsi trois ou quatre couches, toujours plus claires, jusqu'au blanc tracé près des plis en noir. Ce procédé des couches limitées était employé aussi pour les visages, pour lesquels on utilisait des couches plus nombreuses.

Les quelques icônes de l'école de Constantinople qui nous sont parvenues montrent que les iconographes grecs obtenaient aussi le modelage délicat des « couleurs fondues », appelé « plav' » en Russie. Attribuée à cette école, la *Vierge de Vladimir* en est un exemple magistral. Sur son visage rayonne la lumière chaude qui surgit d'une carnation d'un léger vert. Le dessin noble et le modelage délicat font d'elle un chef-d'œuvre de cette technique.

La technique russe

Avec la foi chrétienne, la Russie avait reçu de Byzance l'iconographie et sa technique. Les chroniques parlent des icônes grecques et de la fascination qu'elles exerçaient sur les fidèles. Et l'une des merveilles de la Russie était justement la Vierge vénérée à Vyshgorod et transportée plus tard à Vladimir, nom qu'elle porte aujourd'hui. Mais, à côté des iconographes grecs qui travaillaient pour la cour et la hiérarchie, existait déjà une école locale dont le centre était le monastère des Grottes à Kiev.

Dans cette ville, un style très différent de celui de Constantinople va naître et se développer.

Si les icônes du Xe au XIIIe siècle sont plus simples et leur technique moins parfaite, leur transparence et les hachures en or sur les cheveux et les vêtements leur donnent un aspect mystérieux. Les couches du ton local sont minces et présentent même des irrégularités. Le système des plis en lignes foncées est simple ; les éclaircissements en bandes larges rappellent la technique grecque ; de même, la carnation a un ton verdâtre, comme celui du *« proplasmos »*. Le modelage du visage est doux et montre une grande maîtrise des « couleurs fondues », le *« plav' »*. Mais les icônes monumentales utilisent aussi l'éclaircissement par couches séparées. Plus tard encore, dans les manuels du XVIIIe siècle, on trouve sur les visages les limites dessinées de ces couches à peu près comme les courbes de niveau d'une carte géographique.

C'est à partir de cette technique que va se développer le style de Novgorod. Le ton local devient opaque, les éclaircissements suivent un dessin fortement stylisé, aux lignes souvent presque droites. Les dernières lumières, en blanc, sont tracées avec précision. Ainsi, même des icônes de petites dimensions présentent un caractère monumental.

L'arrivée de Théophane le Grec a marqué l'iconographie de Novgorod. Malgré son dessin sûr et dynamique, Théophane était surtout peintre. Son icône de la Transfiguration montre des fonds transparents, presque en glacis. Comme sur les fresques, il pose les lumières de ses icônes sans tons intermédiaires, avec des coups de pinceau d'une étonnante sûreté (pl. 32). Et, en exécutant sa peinture, il va jusqu'à corriger son dessin, sans effacer les lignes précédentes. Il donne ainsi l'exemple d'une conception picturale plus libre et montre que l'icône ne doit pas toujours être exécutée dans une technique minutieuse de couches superposées. Cependant, pour les visages, il emploie la technique grecque avec *« proplasmos »*, hachures, et couches intermédiaires de *« plav' »*. Maniant toutes les possibilités de la technique, il est à juste titre considéré comme un des plus grands iconographes.

Dans la technique de son disciple et collaborateur, André Roublev, le dessin domine, un dessin harmonieux dont les lignes et contours créent une unité parfaite. Dans la *Trinité* par exemple, le dessin du manteau de l'ange au centre est très géométrique, selon le style de Novgorod; les anges des côtés, au contraire, sont dessinés d'un mouvement doux et calme. La même différence apparaît pour les couleurs. Le manteau bleu-opaque a des couches superposées; les vêtements des deux anges de côté montrent des fonds transparents, avec des lumières libres, ce qui crée une merveilleuse luminosité (voir pl. 31). Roublev donne aux carnations un ton clair et joyeux et ses éclaircissements en « plav' » sont d'une rare perfection. Si la peinture de Théophane exprime une certaine extase, celle de Roublev reflète un monde où règnent l'harmonie et la joie.



Résurrection.
Icône russe, XVIIIe siècle.
(Coll. privée).

Après la chute de Constantinople, la peinture byzantine produira encore des chefs-d'œuvre, dans les pays balkaniques et surtout en Crète; mais elle s'effacera plus tard devant l'influence occidentale. En Russie, l'art de Roublev exerce son influence jusqu'au XVIIIe siècle, plusieurs synodes de Moscou l'ayant donné en exemple aux iconographes. Mais, déjà au XVIe siècle, se prépare une lente mutation du style, où se reflète la civilisation de l'époque. La puissance grandissante du grand-duché de Moscou, ses richesses et son goût pour la représentation s'expriment dans l'art des icônes. Les ornements prennent de l'importance, pour devenir, au XVIIe siècle, l'élément dominant: peinture précieuse, l'icône se rapproche alors de la miniature. Perdant son caractère monumental, le dessin est minutieux et fragile et les lumières se réduisent à quelques traits en blanc, comme une broderie (pl. 33). Pour faire ressortir les lumières et les ornements en trait d'or, on préfère une composition de couleurs foncées, où dominent les tons bruns et rouges. Mêmes les verts et les bleus sont mélangés à des couleurs chaudes et leur éclat s'atténue; ainsi sont abandonnés les coloris rayonnants du XVe siècle, où les couleurs pures formaient une polychromie lumineuse.

Pourtant cette époque a encore produit des chefs-d'œuvre: elle se distingue par la finesse du dessin, la précision des hachures en



or, le modelage de la carnation et la peinture sur feuille d'or, qui remplace les éclaircissements par la lueur qui traverse les hachures en couleurs (voir p. 198).

L'utilisation du métal pour l'iconographie est une conséquence logique de cette évolution : se développent ainsi les revêtements en or et en argent, avec des pierres précieuses et des perles. Mais l'importance grandissante de l'élément décoratif entraîne la perte du sens de l'icône comme présence du mystère : le sacré se dissimule derrière un voile précieux et son message ne parvient plus librement au cœur des fidèles (pl. 35, p. 229).



Cette évolution du style et de la technique de l'icône manifeste une complémentarité surprenante. Les idées d'une époque, sa spiritualité et ses goûts déterminaient le style de son langage et réclamaient des objets qui exprimassent ses valeurs spirituelles. C'était la tâche des peintres d'interpréter celles-ci, en consacrant leur expérience et leur ingéniosité à la découverte de nouvelles possibilités techniques. Le plus étonnant est que cette évolution se soit toujours accomplie dans le cadre d'une tradition qui, grâce aux règles strictes de son canon, a sauvegardé le caractère théologique de l'image.

36. ***Pantocrator.***
XIIIe siècle. Monastère de Saint Néophyte. Chypre.



Conclusion

L'icône est une œuvre d'art qui passe l'art : loin d'être seulement d'ordre esthétique, le message de l'icône est d'ordre théologique. C'est pour cela que l'icône parle aux hommes de notre temps, comme elle a parlé aux hommes du passé. Si l'engouement actuel pour les icônes comporte des éléments suspects, tenant à la mode ou au snobisme, il relève avant tout de la foi chrétienne de toujours.

En effet, l'icône est d'abord la vivante proclamation de la valeur de la matière : créature de Dieu, celle-ci peut témoigner de Dieu. Par sa seule existence, chaque icône évoque le mystère de l'Incarnation. Non en théorie, mais en pratique, elle affirme que l'homme a la possibilité de dire Dieu et qu'il dispose d'un langage pour témoigner de sa foi.

Mais un langage, fût-il aussi riche et aussi somptueux que l'art byzantin, reste toujours déficient pour dire Dieu, comme l'ont souvent déclaré les Pères de l'Église d'Orient, en parlant d'apophatisme. Aussi ne s'agit-il pas d'idolâtrer l'icône : en lui accordant toute sa place, il ne faut pas lui donner plus que sa place car elle appartient à l'ordre du sensible, à l'ordre de la matière. Certes, refuser à celle-ci d'exprimer Dieu à sa façon serait nier non seulement sa valeur de créature « bonne » sortie des mains de Dieu, mais sa valeur divino-humaine qu'elle tient de l'Incarnation. Cependant, l'icône ne supprime pas les autres ordres, celui de l'esprit et celui de la charité; même si elle s'apparente à eux, elle ne prétend remplacer ni le symbole de la foi ni le sacrement.

Une fois rappelés ces principes essentiels, il devient plus facile de situer notre travail et sa méthode qui ont visé à cerner l'essence objective de l'icône : telle était en effet notre interrogation permanente.

Par la première partie, nous avons retracé l'évolution de l'icône dans la mouvance de l'art chrétien et précisé la réflexion théologique qui en donne le sens. Puis nous en avons considéré les

éléments esthétiques et décrit la technique. Ainsi, à partir de l'aspect extérieur, se dégagent des structures qui constituent un véritable langage, un langage qui s'est précisé sous l'influence des courants spirituels et philosophiques du monde byzantin.

Cette démarche « phénoménologique » permet de porter sur l'icône une vue objective, à une époque où, parfois, les publications n'échappent pas aux dangers d'une interprétation quelque peu idéologique et mystiquement subjective. Apparemment un peu lourde et sans élévation mystique, cette méthode nous situe mieux au cœur de la spiritualité chrétienne qui respecte l'Incarnation et ne dédaigne pas la matière.

Ces études convergentes — historiques, esthétiques, théologiques — manifestent une conception de l'image dont les moyens techniques — le graphisme, la représentation de l'espace, les couleurs et les divers traitements de la lumière — ouvrent sur un monde d'une richesse à la fois surabondante et organisée : un monde dominé par l'effort pour s'arracher au terrestre et faire éclater la gloire de Dieu.

La place unique de l'icône à l'intérieur de l'art chrétien se comprend et s'explique mieux, si l'on compare l'art byzantin avec l'art de l'Occident. Certes, l'art religieux occidental possède un contenu dogmatique et s'enracine dans l'Écriture et la tradition, mais dans ses formes et ses techniques, il dépend davantage de l'invention des artistes à chaque époque. L'art de l'Orient chrétien, au contraire, demande à l'artiste, dans l'interprétation d'un sujet, de se conformer avant tout à une tradition aussi précise que riche de sens théologique. C'est pourquoi l'art byzantin crée des structures toujours animées par une vision de la foi plus explicite que dans la tradition occidentale : son souci majeur consiste à transformer les formes terrestres pour faire apparaître le monde divin.

Telle est la substance de l'esthétique byzantine. Elle commande toute l'interprétation des œuvres qu'elle a engendrées. Cependant ces éléments ne sont pas des critères absolus pour l'art chrétien car chaque conception de l'art — celui de l'Orient comme celui de l'Occident — présente à la fois des valeurs et des limites. Pour faire bref l'Occident risque d'évacuer la dimension théologique sous l'emprise de l'esthétique et l'Orient de figer la théologie sous un traditionalisme formel.

De plus, cette esthétique théologique peut ne pas exister dans toutes les icônes ; elle n'est pas absolument nécessaire pour faire une icône ; au cours de la longue histoire, l'art des icônes n'a pas échappé à la décadence, à l'affadissement.

Si sa tradition lui a permis cependant de se rajeunir sans cesse, c'est qu'une véritable icône est toujours une nouvelle interprétation, une création, qui reflète la vision intérieure du peintre. Voilà qui demande à l'iconographe de grandes qualités. Conciles et synodes des Églises orthodoxes ont toujours insisté sur le fait que le peintre doit être un homme de prière et d'ascèse. Pour remplir son rôle d'interprète de la révélation de Dieu, il doit éviter toute

distraction, prier et jeûner car ce sera par cette voie que l'Esprit de Dieu parlera grâce à lui. Ainsi, la coutume de ne pas signer son œuvre exprime le vouloir profond de l'iconographe : autant que possible, il ne doit être que l'instrument de l'Esprit Saint. C'est au peintre de faire de son image une icône en inscrivant le nom du saint qui est représenté. Et la bénédiction est, tout enfin, l'acceptation par l'Église de l'œuvre qui devient ainsi une source de grâce pour ceux qui la regardent.

En ce dernier acte l'icône trouve son accomplissement. La longue préparation de la planche, la peinture, le souci de dépasser les formes terrestres pour faire apparaître le monde de Dieu, trouvent ici leur aboutissement. En regardant l'icône du Christ, Jean Damascène pouvait s'écrier : « J'ai vu la forme humaine de Dieu et mon âme est sauvée » [1] (pl. 36, p. 229).

1. *Contre ceux qui rejettent les images*, *op. cit.*, P.G. 94, col. 1256.

Bibliographie

ALPATOV (M.V.) — *Andrej Rublev.* Éd. Iskusstvo, Moscou, 1959.

Kraski drevnerusskoj ikonopisi. Éd. Izobrazitel'noc Iskusstvo, Moscou, 1974.

Le icone russe. Éd. Einaudi, Torino, 1976.

BABOUSHINSKI (A.V.) — *Linejnaia perspectiva v iskusstve i zritel'nom vospriatii real'novo prostranstva* (Perspective linéaire dans l'art et la perception visuelle de l'espace réel) in : *Iskusstvo,* N° 1, Moscou, 1923.

BOBRINSKOY (B.) — "Bref aperçu de la querelle des images" in : *Contacts,* N° 32, 1960.

BOULGAKOV (S.) — *Ikona i ikonopočitanie.* YMCA, Paris, 1931.

BRÉHIER (L.) — "Le monde byzantin". I. *Vie et mort de Byzance.* Éd. Albin Michel, Paris, 1946.

CLEMENT (O.) — *Le visage intérieur.* Ed. Stock, Paris, 1978.

DEJAIFVE (E.) — *Les Saintes Icônes.* Chevetogne, 1965.

DIDRON (M.) — *Manuel d'iconographie chrétienne.* Paris, 1845.

EVDOKIMOV (P.) — *L'art de l'Icône.* Éd. Desclée De Brouwer, Paris, 1970.

FELICETTI-LIEBENFELDS (W.) — *Geschichte der byzantinischen Ikonomalerei.* Urs-Graf-Verlag, Olten u. Lausanne, 1956.

FLICHE (A.) MARTIN (V.) — *Histoire de l'Eglise depuis les origines jusqu'à nos jours.* T. 6. Éd. Bloud et Gay, Paris, 1947.

GERHARD (H.P.) — *Welt der Ikonen.* Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen, 1974. (5[e] éd.).

GRABAR (A.) — *L'Empereur dans l'art byzantin.* Éd. Les Belles lettres, Paris, 1936.

La Peinture byzantine. Éd. Skira, Genève, 1953.

La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du moyen âge. Actes du VI[e] Congrès d'études byzantines, Paris, 1948.

GRABAR (I.) — *Odrevnerusskom iskusstve* (Sur l'art de l'ancienne Russie). Éd. Nauka, Moscou, 1966.

GUSEV (N.V.) — "Nekotorye priemy postroenia kompozicii v drevnerusskoj živopisi XI-XIII vekov." (Quelques procédés de construction des compositions dans la peinture de l'ancienne Russie) in : *Drevnerusskoe Iskusstvo,* III, Éd. Akademia Nauk, Moscou, 1968.

HUYGHE (R.) — *L'art et l'âme.* Éd. Flammarion, Paris, 1960.

IL'INE (M.A.) *Iskusstvo moskovskoj Rusi epohi Teofana Greka i Andreja Rubleva.* (L'art de la Russie moscovite de l'époque de Théophane le Grec et d'André Rublev). Éd. Iskusstvo, Moscou, 1976.

ITTEN (J.) *L'Art de la couleur.* Éd. Dessain et Tolra, Paris, 1975.

KLIBANOV (A.N.) "Reformacionnye dvizenia v Rossii 14 - pervoi polovine 16 vekov." (Mouvements de réforme dans la Russie du XIV[e] s. à la première moitié du XVI[e] s.). Éd. de l'Académie des Sciences, Moscou, 1960.

KONTOGLOS (F.) *Ekphasis tis orthodoxov ikonographias.* Éd. Astir, Athènes, 1960.

LAZAREV (V.N.) *Teofan grek u ego škola.* (Théphane le Grec et son école). Éd. Iskusstvo, Moscou, 1961.

Russkaia sredne vekovaia živopis'. (Peinture médiévale russe). Éd. Nauka, Moscou, 1970.

LIHAČEV (D.S.) *Čelovek v literature drevnej Rusi.* (L'homme dans la littérature de l'ancienne Russie, Moscou-Leningrad, 1958.

LOSSKY (V.) *Vision de Dieu.* Éd. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1962.

MATHEW (G.) *Byzantine Aesthetics.* London, 1962.

MERCENIER (E.) *La prière des Églises du rite byzantin.* Éd. Chevetogne, 1948.

MEYENDORFF (G.) *Le Christ dans la théologie byzantine.* Bibliothèque œcuménique. 2. Éd. du Cerf, Paris, 1969.

MEYERSON (I.) *Problèmes de la couleur.* Éd. S.E.V.PE.N., Paris, 1957.

MICHELIS (P.A.) *Esthétique de l'art byzantin.* Éd. Flammarion, Paris, 1959.

ONASCH (K.) *Das Problem des Lichtes in der Ikonenmalerei Andrej Rublevs.* Akademie Verlag, Berlin, 1962.

Die Ikonenmalerei. Éd. Kochler und Amelang, Leipzig, 1965.

Icônes. Éd. R. Kister, Genève, 1961.

OUSPENSKI (B.) *Semiotika ikony.* (La sémantique de l'icône) dans "Russia", 3/1977. Einaudi, Torino.

OUSPENSKY (L.) *Essai sur la Théologie de l'Icône dans l'Église Orthodoxe.* 1. Éditions de l'Exarchat Patriarcal Russe en Europe Occidentale, 26, rue Péclet, Paris, 1960.

OUSPENSKY (L.) LOSSKY (W.) *Der Sinn der Ikonen.* Urs-Graf-Verlag. Bern u. Olten, 1952.

PANOVSKY (E.) *La perspective comme forme symbolique.* Éditions de Minuit, Paris, 1975.

Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung Monatshefte für Kunstwissenschaft. Warburg, 1924-1925.

PLUGINE (V.A.) *Mirovozrenie Andreja Rubleva.* (La conception du monde d'André Rublev). Éd. Moskovski Universitet, Moscou, 1974.

PORTAL (F.) *Les couleurs symboliques.* Paris, 1857. Rééd. par Éd. de la Maisnie, Paris, 1975.

RAUSHENBAH (B.V.) *Prostranstvennye postroenia v drevnerusskoj živospisi.* (Structures de l'espace dans la peinture de l'ancienne Russie). Éd. Nauka, Moscou, 1975.

REINA (P.) *La prospettiva.* Milan, 1940.

ROQUES (R.) (G. Heil) M. de GANDILLAC *La hiérarchie céleste.* Éd. du Cerf, Paris, 1958.

ROQUES (R.) *L'Univers dyonisien.* Éd. Aubier, Paris, 1954.

RHALI et POTLI *Syntagma d'Athènes.* T. II, 1852.

ROTHEMUND (B.) — *Handbuch der Ikonenkunst.* Éd. Slavisches. Institut, München, 1966.

SCHNEIDER-FEDOROV — *Tehnika ikonopisi* (Technique de la peinture d'icônes). Éd. Obštšestvo ikona, Paris.

SCHÖNBORN (Chr. von) — *L'icône du Christ.* Éditions Universitaires, Fribourg/Suisse, 1976.

TITZ (A.A.) — Nekotorye zakonomer'nosti komposizii ikon. (Quelques principes de la composition d'icônes), *in Drevnerusskoe iskusstvo.* I. Éd. Akademia Nauk, Moscou, 1963.

VELMANS (Tania) — *Les icônes de Bulgarie et la communauté culturelle byzantino-slave.* Catalogue des Icônes Bulgares. Musée du Petit Palais, Paris, 1976.

Voprossy restavratsii. (Questions de restauration) [revue]. Éd. Akademia Hudozestv S.S.S.R., Moscou, 1960.

WEHLTE (K.) — *Wandmalerei.* Éd. Otto Maier. Ravensburg, 1969.

XYNGOPOULOS (A.) — "Icons" dans *Byzantine Art.* Athènes, 1954.

ŽEGUINE (L.F.) — *Iazyk živopis'novo proizvedenia.* (Langage de l'œuvre picturale). Éd. Iskuvstvo. Moscou, 1970.

INDEX DES MATIÈRES

INDEX DES NOMS PROPRES

Table des illustrations couleurs

13. *Saint-Jean-Baptiste dans le désert,* École de Palekh, XVIII[e] siècle, Collection Korin, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 72-73.

14. *Saint-Serge-de-Radonesh et scènes de sa vie,* École du Maître Denis, Moscou, XVI[e] siècle, Musée Roublev, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 76-77.

15. *Prophète Élie et scènes de sa vie,* École de Palekh, XVIII[e] siècle, Musée de Palekh, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 80-81.

16. *Crucifixion,* Russie, XVI[e] siècle, Musée du Louvre, Paris, pp. 84-85.

17. *La Résurrection,* descente du Christ aux limbes (fresque), Église du Sauveur de Chora (Karié Djami), Constantinople, vers 1310, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 88-89.

18. *Vierge Hodigitria,* École de Moscou, fin du XVI[e] siècle, Coll. privée, pp. 92-93.

19. *Le prophète Élie,* École de Novgorod, XIV[e] siècle, galerie Tretiakov, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 96-97.

20. *Nativité,* École de Roublev, Moscou, 1410-1430, galerie Tretiakov, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 104-105.

21. *Vierge de Tikhvine,* École de Moscou, XV[e] siècle, galerie Tretiakov, photo P. Willi TOP, pp. 108-109.

22. *Les quarante martyrs de Sébaste,* École de Novgorod, XVI[e] siècle, Musée de Novgorod, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 112-113.

23. *Décollation de Saint-Jean-Baptiste,* École du Nord, Russie, XV[e] siècle, Musée d'Art Russe, Kiev, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 140-141.

24. *Les Saints Jean Climaque, Georges et Blaise,* École de Novgorod, XIII[e] siècle, Musée Russe, Leningrad, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 144-145.

25. Détail de l'icône *"De toi se réjouit toute créature",* École de Moscou, début XVI[e] siècle, galerie Tretiakov, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 148-149.

26. *Assemblée autour de la Mère de Dieu,* École de Pskov, XIV[e] siècle, galerie Tretiakov, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 152-153.

27. *Transfiguration,* École de Novgorod, XV[e] siècle, Musée de Novgorod, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 168-169.

28. *Ange de la Trinité* d'André Roublev, vers 1407, galerie Tretiakov, Moscou. Ph. C.E.R. Meudon, pp. 172-173.

29. *La Trinité,* André Roublev pour la cathédrale de la Trinité de Zagorsk, 1411, galerie Tretiakov, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 180-181.

30. *Saint-Georges,* École de Novgorod, vers 1170, Cathédrale de la Dormition, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 188-189.

31. *La paternité,* École de Novgorod, XIVe siècle, galerie Tretiakov, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 192-193.

32. *L'incrédulité de Saint-Thomas,* École de Novgorod, XVe siècle, Musée de Novgorod, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 196-197.

33. *Vierge de Vladimir,* Russie, début du XIXe siècle, Coll. privée, pp. 204-205.

34. *Le buisson ardent* (représentation dogmatique de la Vierge), Russie, début du XIXe siècle, Coll. privée, pp. 216-217.

35. *Mère de Dieu de Vatopédi,* École grecque de Venise, XVIIIe siècle, Coll. privée, pp. 224-225.

36. *Pantocrator,* XIIIe siècle, Monastère de Saint-Néophyte, Chypre, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 228-229.

Table des matières

9. *Les théories de la perspective inversée*

10. *Le monde des couleurs*

11. *La lumière*

III. — LA TECHNIQUE DE L'ICÔNE

12. *Les préparations techniques*

13. *L'exécution de l'icône :* « otkrytie ikony »

14. *La palette des anciens iconographes*

IMPRIMERIE TARDY QUERCY S.A.
18000 BOURGES
4e trimestre 1981
Dépôt légal : 10394
Nº d'éditeur : D/1981/0075/58